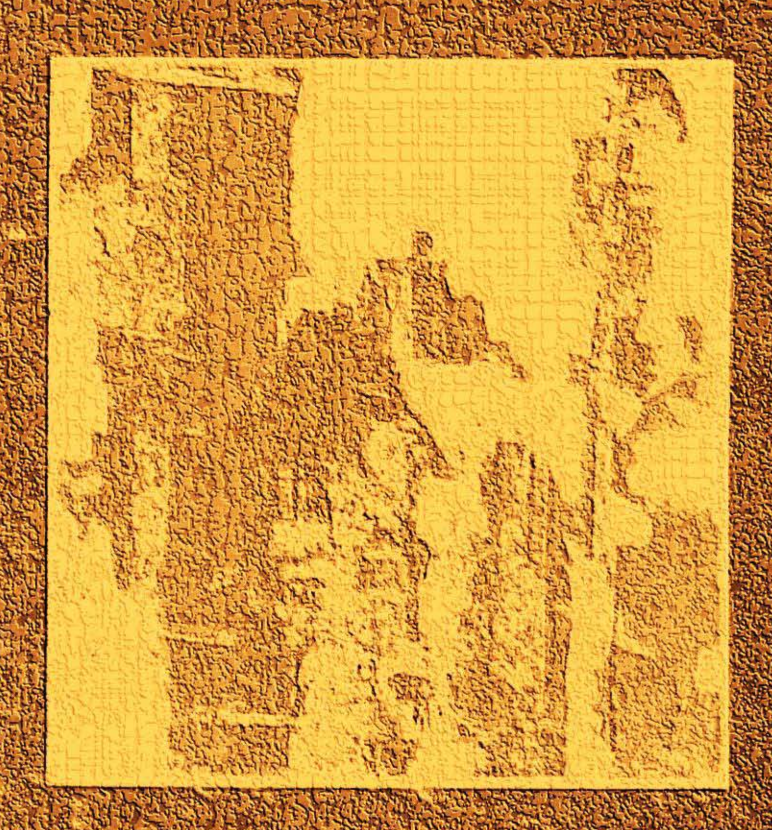
القصّة الرّواية المؤلّف

دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة





القصّة الرّواية المؤلّف

دراسات في نظرية الأنواع
الأدبية المعاصرة

القصة * الرواية * المؤلف

دراسات في نظرية الأنواع
الأدبية المعاصرة

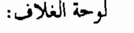
ترجمة: د. خيري دومة

الطبعة العربية الأولى ١٩٩٧

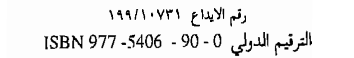


دار شرقيات للنشر والتوزيع
٥ ش محمد صدقي، هدى شعراوي،
الرقم البريدي ١١١١١
باب اللوق – القاهرة
ت: ٣٩٠٢٩١٣
س. ت: ٢٦٩١٩٨
ب ض: ٦٣٦٨
ملف: ٥٧٠ / ٥ / ١١٩ / ٥ (م . ن)

غلاف: ذات حسين


لوحة الغلاف: حسن حمّاد





رقم الايداع ١٩٩/١٠٧٣١
الترقيم الدولي ISBN 977 -5406 - 90 - 0

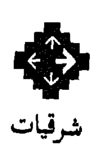
القصّة الرّواية المؤلّف

دراسات في نظرية الأنواع
الأدبية المعاصرة

تودوروف كِنْت بينيت كلر
كوهن شولز لوشر ماِي
جولدمان ريد فوكو

ترجمة وتقديم: د. خيري دومة

مراجعة: أ. د. سيد البحراوي



شرقيات

مقدمة

هذا كتاب يضم طائفة متنوعة من الدراسات، كتبها نقاد مختلفون، لكنها تُعنى بموضوع واحد، هو «الأنواع الأدبية»: مفاهيمها، ونظرياتها، ومعايير تصنيفها، وطبيعة العلاقة بين أبنيتها وأنظمتها وأبنية المجتمع الذي نشأت فيه، وجدواها في الدرس الأدبي المعاصر... إلخ.

ومهما يكن الخلاف حول جدوى مقولة النوع الأدبي، ومدى أهميتها في تناول النصوص الأدبية المعاصرة، التي عمدت إلى انتهاك الأنواع ومزجها ؛ فإنه لاخلاف تقريباً على المكانة المحورية التي تحتلها مقولة النوع في كل دراسة أدبية، مهما اختلفت المداخل، وتباينت النظريات. فمنذ أفلاطون وأرسطو ونظريتهما في المحاكاة وأنواعها، ومروراً بكل تاريخ النظرية الأدبية ونظرية الأنواع، من هوراس إلى هيجل إلى لوكاش إلى باختين، ووصولاً إلى نقاد مابعد الحداثة وثورتهم وسخريتهم من «قانون النوع»، ظلت مقولة «النوع» موضوعاً دائماً للحوار والجدل، للقبول والرفض، لكنها ظلت كذلك أداة من أدوات الفكر الإنساني التي لاغنى له عنها، في سعيه المحموم للإمساك بالعالم المتفلت، وفهمه، وإدراكه.

والدراسات التي يضمها الكتاب تتناول الموضوع من جهات متعددة، ومن مداخل نظرية متنوعة، وتستغرق في مشكلات نظرية وتاريخية معقدة ومربكة، وتستند في تطبيقاتها بطبيعة الحال إلى نصوص أدبية غربية ؛ لكنها مع كل هذا تظل شديدة الارتباط بواقعنا الأدبي والنقدي الراهن، وتتعامل بقدر من التأمل مع ما يطرحه المبدعون والنقاد من أسئلة حول النوع الأدبي، محاولةً التمييز بين الأصيل والزائف من هذه الأسئلة.

(١)

أول الجوانب التي تشغل حيزاً في هذا الكتاب هي «نظرية الأنواع» من حيث تعريفاتها والمعايير التي ينهض عليها تصنيفها، ووظائفها.. إلخ، فالقسم الأول من الكتاب بفصوله الثلاثة – ينشغل بعرض واحدة من أبرز نظريات النوع الحديثة، وهي نظرية الناقد الكندي نورثروب فراي، في كتابه الشهير «تشريح النقد»، حيث يطرح كل واحد من النقاد الثلاثة انتقاداته على نظام فراي في تصنيف الأنواع، ورؤيته وإضافاته لتطوير هذاالنظام.

يقوم تودوروف – في فصل «الأنواع الأدبية» – بعرض نظرية فراي ونظامه التصنيفي عرضاً مسهباً، متخذاً منه نموذجاً لنظريات النوع الحديثة ومشكلاتها. ويمكن أن نوجز المآخذ التي يسجلها تودورف على نظرية فراي فيما يلي:

– عدم اتساق تصنيفاته من حيث المنطق ؛ لأنها لاتستنتج كل الاحتمالات الناتجه عن المعيار الذي يختاره فراي، إنها تختار من منظومة الاحتمالات المنطقية ما يسميه تودوروف «الأنواع التاريخية» ، أي الأنواع التي لها رصيد من الأعمال الفعلية في التاريخ الأدبي، بينما تغفل «الأنواع النظرية» ، التي ليس لها إلا وجود منطقي مستنتج من المنظومة النظرية.

– أن مقولات «فراي» وتصوراته النظرية، التي يقوم عليها تصنيفه للإنواع الأدبية، ليست مستمدة من الأدب، ولا تخضع لطبيعته، بل مستمدة من شيء خارجه، من الفلسفة أو علم النفس أو الأنثربولوچيا أو غير ذلك، وهذا مايتناقص مع مقدمات فراي النظرية، التي ترى في النقد الأدبي علماً مستقلاً، وترى أن الأدب لا يدخل في علاقة مرجعية مع العالم، وأن النص الأدبي مخلوق من نصوص أدبية أخرى.. إلخ.

– أنه ينطلق من أبنية مجردة، أقرب إلى «الأنماط العليا» ، حيث تتحول الأنواع الأدبية إلى مجرد تجل لهذه الأبنية المجردة، بينما يرى تودوروف – في المقابل– أن كل نظرية للنوع ينبغي أن تستند إلى طبيعة العمل الأدبي، وتقوم على سمة في العمل الأدبي نفسه، لكنه يضيف أن هذه السمة المختارة لابد أن تكون من القوة والثبات، بحيث ينهض عليها بناء نظرى متماسك.

• وعليه، فإن «تودوروف» حينما يضع نظريته في نوع «الفانتاستيك» يختار سمة مميزة لأعمال ذلك النوع، وهي التردد والحيرة بين معقولية الأحداث ولا معقوليتها، ثم يحدد جوانب العمل الأدبي التي يحللها، وهي: الجانب اللفظي ؛ أي خصائص التلفظ من ناحيتي الإبداع والتلقي، والجانب التركيبي ؛ أي أنماط التتابع المنطقية والزمانية والمكانية داخل النص، والجانب الدلالي ؛ أي تيمات العمل الأدبي ؛ وهي جوانب متبادلة ومعقدة، ولايمكن الفصل بينها إلا على مستوى الدرس.

في مقالة «التاريخ والنوع» ، وبعد أن يستعرض «رالف كون» تعريفات النوع المختلفة، وانتقادات نقاد مابعد الحداثة لمقولة النوع، يلاحظ أن السمة المطردة في نظريات النوع، هي الاتكاء على وجود علامة أو سمة مميزة تشترك فيها كل الأعمال الداخلة في النوع، ثم يتوقف «كون» عند «فراي» ، الذي اتخذ من «جوهر طريقة التقديم» ، أو طبيعة العلاقة بين الشاعر والجمهور، علاقة مميزة للنوع.

وتتركز انتقادات «كون» في نقطة واحدة: أن «فراي» وجه جهده كله إلى رصد التقاليد والصلات «الثابتة» بين الأنواع، ولم يلتفت إلى التقاليد والصلات «المتغيرة» عبر التاريخ ؛ ذلك أنه ركز على الجانب التزامني الثابت، مغفلاً الجوانب التاريخية إلى حد بعيد.

وحين يتقدم الناقد الماركسي فريدريك چيمسون بمنهج فراي خطوة، رابطاً إياه بالتاريخ، وجاعلاً من النوع علاقة «تعاقد» بين الكاتب والجمهور تتغير عبر التاريخ، هنا سينتقد «كون» ماصنعه چيمسون، لأنه لايربط النوع بالتاريخ، وإنما يربط النوع بتصور معين للتاريخ، هو التاريخ الماركسي للاقتصاد، وهو مايعني أن الأنواع تتطور وفقاً لتطور اقتصادي مفترض سلفاً.

ويلخص «كون» رأيه في الأنواع وتصنيفها على النحو التالي: التصنيف عملية إمبريقية لاعملية منطقية– عملية التصنيف قائمة على افتراضات تاريخية يضعها الكتاب والجمهور والنقاد لخدمة أغراض اتصالية وجمالية – الأنواع تشكل فيما بينها نظاماً– هذا النظام يخضع لأغراض اجتماعية وجمالية، وهو ينشأ في لحظة تاريخية معينة، وكلما دخل فيه أعضاء جدد أصبح موضوعاً للتعريف وإعادة التعريف بشكل متكرر.. الأنواع أنساق مفتوحة، والأعمال المنتمية إلى النوع الواحد لاتحتاج إلى سمة واحدة مشتركة، لأن كل عمل جديد يمكن أن يضيف سمة جديدة – الأنواع بهذه الطريقة توفر إجراء لرصد التطور الأدبي، وليست موضوعاً بالياً وعقيماً كما زعم ديريدا.

ولكي يدلل «كون» على رأيه في العلاقة بين التاريخ والنوع، اختار قصيدة «بالاد» واحدة، ولاحظ ما حدث لها من تحول عبر التاريخ، وكيف دخلت في نسيج أنواع أخرى، وتغيرت سماتها، واصلت مواقع متباينة في هيراركية الأنواع مع كل مرحلة تاريخية ومع تغير الظروف الجمالية والاجتماعية. وهكذا ينتهي «كون» إلى دراسة قريبة من «علم اجتماع الأنواع».

أما مقاله «توماس كنت» «تصنيف الأنواع»، فتقدم دفاعاً جديداً عن النقد القائم على مقولة النوع، وخاصة في صورته المعاصرة التي تتصل بمشكلات من قبيل «الأدبية» و«التلقي» ، وتتجاوز المشكلات التقليدية الخاصة بتصنيف النصوص ووصف تطورها.

يقسم «كنت» نقاد النوع في هذا القرن العشرين إلى ثلاثة اتجاهات كبرى:

١ – الشكلانيين، الذين عملوا على رصد التقاليد الثابتة للشكل ووضعها في نسق.

٢ – التاريخيين والماركسيين والفرويديين، ممن تعاملوا مع النص الأدبي باعتباره جزءاً من نسق أكبر، واهتموا بالتغير.

٣ – النقاد الذين يحاولون الجمع بين الشكل الثابت والتاريخ المتغير في نسق واحد، من أمثال نورثروب فراي.

ويوجه «كنت» إلى «فراي» انتقادات قريبة من التي وجهها إليه تودوروف ؛ فهو ينطلق من مقولات كبرى، سابقة منطقياً على الأنواع الأدبية العادية، وهذه المقولات تحكم تصنيفه للأنواع. ويبدو منهج فراي بالنسبة لكنت، غير ملائم لوصف التقاليد الشكلية لنوع محدد، لأنه يسعى إلى الجمع بين الثابت والمتغير، الشكل والتاريخ، في نسق واحد، وهي مهمة تؤدي إلى مأزق هرقلي، إذ يتعين أن نركز على أحد الجانبين على حساب الآخر ؛ فإما أن نضحي بالتغير فنرصد تقاليد ثابتة معزولة عن التاريخ، مثلما فعل «بروب»، أو نضحي بالثبات فنركز على التاريخ المتغير، دون أن نرصد التقاليد الشكلية الثابتة، مثلما فعل «أويرباخ» في كتابه «المحاكاة».

وكما حاول «كون» أن يطور نظام فراي، من خلال إنجاز فريدريك جيمسون، فإن «كنت» يحاول أيضاً أن يجمع بين نموذج فراي وإنجاز السيميوطيقي الروسي يوري لوتمان، وخاصة في فكرته عن العناصر «غير النصية» ، المرتبطة بالتاريخ، وبالكاتب وبالتلقي.. إلخ وبجمعه بين فراي ولوتمان، إضافة إلى مقترحات

الشكلانيين، يحاول كنت أن يطرح منظومة أولية مكونة من عشرة عناصر تحكم تصنيفه للأنواع، وهي منظومة مقسمة بين البعدين السينكروني (التقاليد النصية المصوغة الثابتة) والدياكروني (التقاليد غير المصوغة التي تخضع لعناصر غير نصية).

ومثلما حاول «كون» أن يطبق أطروحته على «بالاد چورچ بارنوبل»، فإن «كنت» يحاول هو الآخر أن يطبق أطروحته الأولية على «روايات هيرمان ميلڤيل»، في محاولة لرسم خريطة تصور تطور الكاتب نوعياً من مرحلة إلى مرحلة.

ومع أن «كنت» يدرك أن نموذجه التصنيفي لايزال يواجه معوقات، مثل الحاجة إلى تطوير نظرية في القراءة، ومثل صعوبة وصف التقاليد الثابتة المصوغة وعزلها ووضعها في نسق، مع كل هذا يتوصل «كنت» في ختام مقاله إلى نتيجة هامة مؤداها: أن الهرمنيوطيقا ودراسات التلقي استئناف جيد لنشاط النقد القائم على الأنواع، وأن هذا النقد لاينبغي أن يحصر نفسه في الإمبريقية الأدبية أو «علم السرد»، بل أصبح واجبه الأول اليوم أن يكتشف المعنى في الشكل، أو يوحد بينهما.

وهكذا ينتهى «كنت»، كما انتهى «كون» من قبل، إلى توجيه نقد النوع إلى منطقة محددة هي «علم اجتماع النوع»، باعتبار أن هذه هي أخصب مناطق الدرس النوعي. لقد أدرك باختين منذ وقت مبكر، أن السبيل الوحيد لدراسة النوع ووصف تقاليده الفنية لابد أن يكون علم اجتماع للنوع[1]، أى دراسة لطبيعة العلاقة بين التقاليد الفنية والمجتمع الذي أنتجت فيه.

(٢)

وعلم اجتماع الأنواع سيكون موضوعاً لمقالين طويلين من مقالات هذا الكتاب، الأول مقال جولدمان «مقدمة لمشكلات علم اجتماع الرواية»، والثاني مقال توني بينيت «سوسيولوچيا الأنواع: عرض نقدي».

في مقالة جولدمان، وربما في عمله النقدي كله، محاولة جديدة لها خصوصيتها للجمع بين جانبي دراسة النوع: الجانب الثابت (بنية النوع وتقاليده وخصائصه الشكلية)، والجانب المتغير (بنية المجتمع في فترة محدة، أو بنية فئة اجتماعية معينة في فترة محددة).

لقد اكتشف جولدمان – وفقاً لمنهجه النقدي الخاص– تماثلاً لافتاً بين البنية الشكلية للرواية الكلاسيكية وبنية التبادل في الاقتصاد الليبرالي، وتماثلاً آخر بين ثورة الشكل القصصي في الرواية الجديدة وبنية العالم المشيأ في الرأسمالية المتأخرة. إن بنية الرواية، التي وصفها جولدمان بناء على تنظيرات «لوكاش» و«چيرار»، بدت مطابقة للعلاقة اليومية بين البشر والسلعة، وبين البشر والبشر الآخرين، في مجتمع ينتج من أجل السوق. إن شكلها، الذي بدا شديد التعقيد، هو شيء يحياه الناس كل يوم في ذلك المجتمع، عندما يضطرون إلى البحث عن طابع كلي، وعن قيم استعمالية كلية، بطريقة يمزقها توسط القيمة الكمية، أو

قيمة التبادل، في مجتمع لايؤدي فيه أي جهد يبذله المرء في التوجه إلى القيم الاستعمالية، إلا إلى أفرادهم أنفسهم متفسخون وإشكاليون.

وتكتسب مقالة جولدمان مكانة هامة، لأنها من ناحية تحاول أن تتصور إمكانية مخصوصة لعلم اجتماع الرواية، وهي النوع المراوغ الذي ظل يقاوم القوانين والتصورات، ولأنها من ناحية أخرى تكشف عن جانب من توجه نقدي اشتهر به جولدمان، وهو توجه البنيوية التوليدية الذي انعكس على تطبيقات معينة في نقدنا العربي المعاصر(٢).

ولكن دراسة جولدمان ليست إلا واحدة من دراسات كثيرة في «علم اجتماع الأنواع»، يستعرضها «توني بينيت» في الفصل المطول الذي أخذ عنوان «سوسيولوچيا الأنواع: عرض نقدي»، حيث يحاول أن يحلل الصعوبات والمعوقات التي تواجه هذه الدراسات.

بعد استعراضه لكثير من دراسات سوسيولوچيا الأنواع، وهي في الغالب دراسات ماركسية، يلاحظ «بينيت» أنها جميعاً تقوم على ملاحظة عنصر مهيمن في النوع الأدبي، وعنصر آخر مهيمن في المجتمع الذي نشأ فيه النوع، ثم تماثل هذه الدراسات بين العنصرين، إلا أنها تبدأ من العنصر الاجتماعي المهيمن، ومن خلاله تفسر العنصر النوعي المهيمن، وكأن العلاقة تبدأ دائماً من المجتمع لتنتهي إلى الأدب.

والأمثلة التي يضربها «بينيت» على ذلك كثيرة، ولكنه يركز تحليله في دراسات علم اجتماع الرواية، وخاصة دراسة إيان وات «نشأة الرواية» ودراسة جولدمان «نحو علم اجتماع للرواية». فالناقدان يتفقان مثل معظم نقاد الرواية- على الربط بين الرواية والرأسمالية، كما أنهما يتفقان في منطق التفسير الذي يبدأ من المجتمع وينتهي إلى الرواية، إلا أنهما يختلفان بعد ذلك في كل شيء ؛ ذلك أن تصورهما للعنصر المهيمن في الرواية مختلف، وكذلك تصورهما للعنصر الاجتماعي المهيمن في الرأسمالية، هذا بالإضافة إلى أنهما يختلفان في (النص- الرئيسي) الذي يستندان إليه في فهم الرأسمالية ؛ فالأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية كما شرحها ڤيبر، هي النص الرئيسي عند «وات»، أما النص الرئيسي لدى جولدمان فهو رأس المال كما شرحه ماركس.

والعنصر النوعي المهيمن في الرواية عند «وات» هو مايسميه «واقعيتها الشكلية»، أي هذه النظرة الفردية، الخاصة، المفصلة للحياة. أما العنصر النوعي المهيمن في الرواية عند جولدمان فهو «بطلها الإشكالي»، الذي يبحث عن قيم أصيلة، في عالم يبدو أنه لايساند هذه القيم ولايدعمها.

غير أن «بينيت»، بعد هذا العرض، ينتقد تصور الناقدين، وتصور كل دراسات علم اجتماع الأدب، القائم على قطبين مستقلين، أحدهما سابق على الآخر، أو أحدهما سبب والآخر نتيجه ؛ فهذه الصياغة للمسألة هي التي أفضت إلى مشكلة كيفية التنظير للارتباط بين الأدب والمجتمع، في الوقت الذي نحافظ فيه على التمييز بينهما. والمشكلة ليست في تعقد أو غموض الدور المنسوب لمثل هذه المواقف الوسط، المشكلة أن هذه الطريقة في فهم العلاقة تنطوي على منظومة محددة من الأسبقيات، يأتي فيها المجتمع أولاً على الدوام، ثم يتبعه الأدب كأثر محتوم له (مهما كان ذلك على نحو غير مباشر). وهذا الفهم يعني إغفال الحركة المقابلة: من الأدب إلى المجتمع، فنغفل دور الأدب في تخليق العلاقات الاجتماعية، أو نعد ذلك ظاهرة ثانوية.

هنا يلتفت «بينيت» إلى أهمية ماطرحه باختين حول الرواية، بصفتها نوعاً لايقبل التعريف القاطع. الرواية بطبيعتها نوع غير منته، وقدرها أن تظل هكذا إلى الأبد، وهي بالنسبة لباختين «النوع المعبر عن الصيرورة»، إنها لا «تكون» وإنما «تصير». وهكذا يقترح باختين أن نفهم الرواية وكأنها مجموعة من العمليات المفتوحة داخل حقل الكتابة، وإذا كان فيها عنصر مهيمن فهو هذه «الروائية» المضادة لأي قانون.

أما ما يحبّذه «بينيت»، ويدعو إليه في دراسات علم اجتماع النوع، فهو ألا ننظر إلى الأنواع بوصفها انعكاساً عبر وسيط، أو انعكاساً لمجتمع، أو إنتاجاً سيميوطيقياً خاصاً للأيديولوجيا، بل نراها مجالاً خاصاً من الفعل الاجتماعي، متورطاً في (ومتراكباً مع) تخليق وتوظيف علاقات القوة السياسية والأيديولوجية. وهكذا، لايصبح دور نظرية النوع أن تحل شفرة ما تتركه «أشكال الحياة» المحددة اجتماعياً، من أثر على الأشكال الأدبية وأنظمة تتابعها. إن ما يعني بينيت هو رصد الحركة المقابلة، أي الطرق التي تعمل بها «أشكال الكتابة» في «أشكال الحياة»، وتتفاعل معها، بحيث تكون أشكال الكتابة جزءاً لايتجزأ من أشكال الحياة.

ويضرب «بينيت» مثالين لهذا النوع من دراسات علم اجتماع النوع، أولهما كتاب ستيفن هيث «التهيئة الجنسية»، الذي يرى في الرواية تشكيلاً لجزء من ثقافة أوسع، هي ثقافة «الروائية» التي تركت أثرها – منذ القرن التاسع عشر – على صورة علاقات الأفراد اجتماعياً. لقد لعبت الروايات (وليس نوع الرواية) دوراً هاماً في تخليق وتنظيم أشكال معينة من الفردية، وخاصة دورها في التنظيم الاجتماعي للسلوك الجنسي، ولكن «هيث» وعلى عكس علم اجتماع الأنواع الذي رأيناه، لايجعل أحد الطرفين سبباً في الآخر، بل يجعل تطورات الحياة الاجتماعية والأشكال الأدبية في حال من التداخل والتفاعل.

أما المثال الآخر فهو الفهم المعدل لشيكسبير لدى «التاريخيين الجدد»، فقد أرجأوا تحليل النوع، لكي يلاحظوا أولاً استراتيجيات الدراما الشيكسبيرية من خلال الراوبط التناصية والمؤسسية الملازمة لظروف العرض الأولى ؛ إذ يلاحظ ليونارد تينينهاوس في كتابه «سلطة تحكم العرض»، أن مسرحيات شيكسبير المؤداة كانت تختلف عن شيكسبير المكتوب ؛ ذلك أن صناعة المسرحية كانت تتجاوب مع صناعة الحكم في إنتاج مشاهد السلطة. لقد كانت استراتيجيات المسرح تشبه استراتيجيات المشنقة، فضلاً عن شبهها مع استراتيجيات الأداء في البلاط، من حيث مراعاتها لمنطق عام في التصوير يحافظ على سلطة الملك ويبرزها. وهذا منطق يتعارض في جوهره مع المنطق المتأصل في دراسات النوع التي من قبيل دراسة فراي، لأن مثل هذه الدراسات تفصل العمل المسرحي عن التاريخ، وتعتمد على البناء الداخلي للمعنى في العمل فحسب. لكن هذا المنظور الذي يحبذه «بينيت»، يحتاج ولاشك لتطبيقات متعددة، ولوسائل في الدرس أكثر تعقيداً، لأنه يعمل في منطقة التفاعل بين العمل الأدبي والمجتمع، ويحتاج لمعايشة عملية التلقي وآثارها البعيدة.

(٣)

من عجب أن تكون الرواية والقصة القصيرة، وهما النوعان القصصيان الحديثان المتمردان، اللذان قاوما التقنين والتثبيت، وامتزجا مع أنواع الحياة اليومية، من عجب أن يكونا أكثر الأنواع تعرضاً لدراسات التقنين

والتثبيت، سواء في علم اجتماع الأدب كما رأينا، أو في دراسات الشكلانيين والبنيويين كما سنرى. وربما كان هذا لأنهما استنفرا قدرة المنظرين والنقاد على صناعة الإطار والنسق الذي يمكّنهم من تناول مادة مراوغة.

ولقد انشغل جانب كبير من دراسات هذا الكتاب بنوعي الرواية والقصة القصيرة، ففي مقالته عن «إسهامات المدرستين الشكلية والبنيوية في نظرية القص» يقدم روبرت شولز عرضاً مركزاً لأهم الأفكار والنقدات، التي حواها عمل الشكلانيين الروس، وعكستها كتاباتهم المنقولة إلى الإنجليزية.

يلاحظ شولز أولاً، أن الشكلانيين الروس كانوا يؤلفون فيما بينهم «مدرسة» نقدية حقاً، لأن كل واحد منهم كان يتحدث عن الآخر ويقرأ عمله، كانوا يطورون أفكار بعضهم البعض، وكانوا جميعاً يسعون إلى تحقيق هدف واحد هو «علم الأدب». أما ما لاحظه جيمسون حول اهتمام الشكلانيين بالشكل بدلاً من المضمون فأمر غير دقيق، لقد اهتموا – فيما يرى شولز – «بالبويطيقا» أكثر من اهتمامهم بالتفسير، كان هدفهم تقديم قوانين عامة مفيدة حول «أدبية» العمل الأدبي، ورغم أنهم ألحوا على الجانب السينكروني من النموذج اللغوي الدوسوسيري، فإنهم سعوا في مرحلة تالية إلى نوع من التوازن، متأثرين بياكوبسون، وبمنجزات النموذج الهيجلي والماركسي عند لوكاش. ويكفي أن نلاحظ – مع شولز – أن معظم شعريات القص التي طورها نقاد الغرب، لها أصولها في عمل الشكلانيين. حتى مسألة «وجهة النظر»، التي يظن أن النقاد الأنجلو – أمريكيين، من هنري جيمس إلى واين بوث، كانوا وراءها – كان الشكلانيون قد تناولوها بعمق.

وأول مشكلة يراجعها شولز في تراث الشكلانيين الروس، هي المشكلة التي هوجموا بسببها ؛ أي تركيزهم على الشكل وعلاقتهم الواهنة بالتاريخ الأدبي وتطوره. وفي رأي شولز أن الشكلانيين لم يغفلوا التاريخ الأدبي، وإنما قدموا فهماً جديداً له، يحقق للأدب استقلاليته. فوفقاً لإيخنباوم لن يكون هناك نظام تاريخي، إلا إذا كانت هناك نظرية تحكم اختيار الحقائق وترتيبها في هذا النظام.

وينتقد إيخنباوم النظام التقليدي في تاريخ الأدب، لأنه اعتمد على نظريات التأثير، والتفسير البيوجرافي السيكولوجي الساذج. الأدب عند إيخنباوم منظومة مستقلة عن أية منظومة أخرى، ولن تكون العلاقة بين منظومة الأدب والمنظومات الأخرى علاقة سبب بنتيجة، يمكنها فقط أن تكون علاقة تماثل، أو تفاعل، أو تبعية، أو تكيف. وربما تحكم الحقائق الخارجية تطور الأعمال الأدبية، لكن هذه الحقائق الخارجية لن تكون إلا التراث الأدبي نفسه.

لقد قدم الشكلانيون عدداً من المفاهيم بالغة الأثر في شعرية القص ونظريته، أهمها تفرقتهم بين «القصة» و«الحبكة»، ومنظورهم لمسألة «المحاكاة» أو علاقة الفن بالواقع، حيث يقدمون فكرتهم عن «نزع الألفة» ؛ إذ يقوم الفن بعملية تغريب للواقع، تغريب لمادة الحياة، بحيث تصبح طازجة وصادمة وتفرض على القارئ إدراكها. ووسائل نزع الألفة لدى الشكلانيين تمتد من استخدام وجهة النظر، إلى صناعة الحبكة، والأسلوب، وعمليات التحفيز القائمة على أسس جمالية وفنية. أما مفهوم «العنصر المهيمن»، الذي عده ياكوبسون مفتاح البويطيقا الشكلانية، فكان أداة من أدوات الدرس اللامعة، التي تركت أثرها على معظم الدراسات التالية.

في صفحات قليلة في ختام مقالته، يلخص شولز «إسهامات المدرسة البنيوية»، من خلال عمل واحد من نقادها، هو تودوروف ؛ إذ يستعرض كتبه جميعاً التي تهتم بنظرية القص، وتبلور نظرية في دراسة الأدب ودراسة النوع الأدبي. لم يهتم شولز كثيراً بالبنيوية قدر اهتمامه بالشكلانيين، الذين يرى في إنتاجهم لبنة محورية ومؤسسة في نظرية القص المعاصرة.

وإلى جانب عرض شولز المركز لمنجز الشكلانيين خاصةً في نظرية القص، سنجد في الكتاب أيضاً مقالات أخرى تعتني بالرواية نوعاً أدبياً، وبالقصة القصيرة. أحد هذه المقالات، هو مقال والتر ريد «مشكلة الرواية مع البويطيقا»، يناقش تاريخ الرواية الأوروبية، من حيث هي نوع يقف مضاداً لقوانين البويطيقا، على مستوى الإبداع وعلى مستوى النقد. أما المقالتان الأخريان فتهتمان بالقصة القصيرة التي ظلت نوعاً هامشياً، بالمقارنة مع اهتمام النقاد بالرواية.

في مقالته «التحفيز الاستعاري في القصة القصيرة»، يركز «شارلز ماي» – وهو واحد من منظري القصة القصيرة، وجامع الكتاب الهام حول نظرياتها– يركز على جانب من الجوانب الهامة التي ميزت شعرية القصة القصيرة منذ نشأتها، من خلال تحليله لأربع قصص أمريكية ترجع لمرحلة النشأة. يلاحظ «ماي» أن القصة القصيرة جمعت في نشأتها كنوع أدبي، بين الحقيقة والخيال، بين الواقعية في رواية القرن الثامن عشر والخيال اليقظ في شعر القرن التاسع عشر، بين الملحمية والغنائية. [٣] إن ما جعل من القصة القصيرة نوعاً جديداً هو جمعها الواعي بين تقاليد الأشكال الواقعية وتقاليد الأشكال الرومانسية. وهذه العناصر التي كانت فاعلة في نشأة القصة القصيرة، ظلت فاعلة في تطورها حتى وقتنا الحالي، وحددت قوانين بناء القصة القصيرة التي اختلفت عن قوانين الرواية، قوانين مثل الحبكة المحكمة والشخصيات غير الواقعية، وعمليات التحفيز الاستعاري لا الكنائي.. إلخ.

أما روبرت لوشر، في مقالته المطولة عن «متوالية القصة القصيرة، فيركز على واحد من الأشكال القصصية القديمة المتجددة، يقع على الحدود بين الرواية ومجموعة القصص القصيرة، وهو «مجموعة القصص القصيرة المتكاملة»، أو ما يسمية «متوالية القصص»، ويسميه غيره «حلقة القصص».

يرصد لوشر الأسس الفنية والفلسفية التي تقف وراء إبداع هذا النوع، والمتطلبات الجمالية الجديدة التي يلبيها، وتفاعله مع التطورات النوعية في الرواية والقصة القصيرة. إنه شكل يعتمد على دور القارئ في صناعة إطار جامع للشكل والمعنى، لإن إطاره مفكك ومرن ومتروك للقارئ لكي يعيد تجميعه. وهكذا يلاحظ لوشر أن «متوالية القصص» تحقق للقارئ متعتين جماليتين في وقت واحد: متعة الإطار المغلق لكل قصة قصيرة مفردة، ومتعة الإطار المرن المفتوح، حين يسعى القارئ لملاحظة مايجمع بين القصص ؛ ومن ثم تصبح متوالية القصص عند لوشر كتاباً مفتوحاً على احتمالات مرهونة بقدرة القارئ.

ولكي يوضح لوشر إمكانات هذا الشكل، يستعرض تنويعاته المختلفة التي كان «فورست إنجرام» قد رصدها من قبل، وصنفها وفقاً لدور المؤلف، ولحظة تخلق فكرة المتوالية في ذهنه ؛ فالمتوالية إما أن تكون «مؤلفة» [حين يؤلفها صاحبها من البداية على أنها كتاب واحد]، أو «مكملة» [حين يكتشف المؤلف بعض العلاقات بين قصصه المتفرقة، فيكملها لكي تصنع نموذجاً]، أو «مركبة» [حين يكتشف المؤلف علاقات قصصه في النهاية، فيرتبها لكي تمضي في مسار ما] وهكذا تكون المتوالية «مؤلفة» أو «مرتبة» أو

«مكملة».

والحق أن هذا الشكل له أهميته، لأنه يطرح إمكانات جديدة لفهم تطورات الرواية والقصة القصيرة، من منظور سوسيولوچي. لماذا تتطور الرواية في اتجاه القصة القصيرة، فتتقطع إلى فصول مستقلة إلى أبعد حد؟ ولماذا تسعى القصة القصيرة إلى استعادة الصورة الكلية التي كانت مسعى الرواية فيما قبل؟ ولماذا تفتقد الملحمية في الشكلين معاً، أو تتحول إلى ملحمية متكسرة؟[٤].

(٤)

الجانب الأخير الذي تعالجه الدراسات التي يضمها هذا الكتاب، هو موقف نقاد مابعد الحداثة من مقولة النوع الأدبي، وفي هذا الجانب ثلاث مقالات: مقالة چوناثان كلر «نحو نظرية لأدب اللا-نوع»، ومقالة ميشيل فوكو «مامعني مؤلف» ؟، ومقالة رالف كون «هل توجد أنواع مابعد حداثية؟».

ومن الطبيعي أن تشكل مقولة النوع هدفاً لهجمات نقاد مابعد الحداثة، لأنها واحدة من المقولات الثابتة، التي سعى هؤلاء النقاد إلى تفكيكها وجعلها تذوب في الهواء، تماماً مثلما فعلوا مع مقولة المؤلف، التي كانت تضمن للناقد قدراً من التأويل وفقاً لمرجع ملموس ويقيني. لقد أعلن «بارت»- في مقالته الشهيرة- «موت المؤلف»، أما «فوكو» هنا، فيتأمل الوظائف المختلفة التي يؤديها استخدامنا لاسم المؤلف.

إن فوكو لايقف عند حدود إعلان «موت المؤلف»، فقد أعلن النقد والفلسفة موت المؤلف من زمن، ومع ذلك لم يؤدِّ إعلانهم إلى نتائجه الموجوة، فقد حل محل الموقع الجليل للمؤلف مقولتان، حافظتا على جلاله، وعطلتا المعنى الحقيقي لاختفائه، هما مقوله «العمل» ومقولة «الكتابة». وهكذا، بدلاً من أن نردد الإلحاح الفارغ على أن المؤلف قد اختفى، يدعونا فوكو إلى ملء المساحة الفارغة التي تركها اختفاء المؤلف، وتأمل المشكلات الناشئة عن استخدام اسم المؤلف، علّها تفيدنا في تنميط الخطاب.

إن تنميط الخطاب لايمكن أن ينبني فقط على الخصائص النحوية للخطاب، أو على الأبنية الشكلية، أو موضوعات الخطاب ؛ إذ من المحتمل أن توجد خصائص لا علاقة لها بهذا، نستقيها من علاقة الخطاب بمؤلف معين (أو عدم علاقته)، ونستقيها من أشكال هذه العلاقة. إننا نحتاج إلى إدراك صيغ وجود الخطاب وصيغ تداوله ونسبته إلى أصحابه.. وهذه صيغ تختلف من ثقافة إلى ثقافة، ومن مجتمع إلى مجتمع. وهنا يعود فوكو إلى مناقشة دور الذات، لا ليعترف بقيمتها المؤسسة المنشئة التي أنكرها بارت، بل ليتوصل إلى معرفة النقاط التي تتدخل عندها الذات، وليدرك كيف تقوم بوظيفتها.

بل إن «فوكو» كاد يدعو في نهاية مقالته، إلى إحياء مقولة المؤلف التقليدية بشرط أن نفهم وظيفة المؤلف بشكل مختلف تماماً ؛ ففي علمنا الذي تتكاثر فيه الخطابات والدلالات تكاثراً سرطانياً، تصبح وظيفة المؤلف هي تحجيم هذا التكاثر السرطاني الخطر للدلالات. لقد اعتدنا أن نقول إن المؤلف خالق عبقري لعمل، يودع فيه عالماً من الدلالات لانهاية له، وتعودنا أن نرى المؤلف رجلاً مختلفاً عن كل البشر،

رجلاً بالغ التميز، لأنه حين يتكلم يتكاثر المعنى. والحقيقة عكس ذلك تماماً ؛ فالمؤلف ليس مصدراً للدلالات، وليس سابقاً على عمله، إنه مبدأ وظيفي معين في ثقافتنا، به يمكن أن نحصر الدلالة ونعوق التداول الحر للخيال. إن نسبة العمل إلى مؤلف تحد من تكاثر الدلالة وحمى التأويل، وهذا مايسعى إليه فوكو في النهاية.

ومسألة إنتاج الدلالة هذه، واحدة من الأسس التي يقيم عليها نقاد ما بعد الحداثة رفضهم لمقولة الأنواع، وإمكانية تصنيفها ؛ ذلك أن هؤلاء النقاد يرفضون تحديد الأنواع وتصنيفها، بالطريقة نفسها التي يرفضون بها تحديد الدلالة. الدلالة لايمكن تحديدها ؛ لأنها ليست نتاجاً لمدلول الكلمات، بل نتاج للعبة «الاختلاف» و«الإرجاء» التي لاتنتهي. وكذلك الأنواع، لايمكن تحديدها ؛ لأنها ليست نتاجاً لخصائص شكلية ثابتة وملازمة لنصوص النوع، بل هي نتاج لعلاقات التشابه والاختلاف بين الأنواع. وما يحدد الدلالة، ويحدد النوع أيضاً، هو الثقافة المتغيرة، ومن ثم سيظل تحديد النوع في حالة اعتباطة ومؤقتة. وهكذا يصبح من الطبيعي أن يسخر ديريدا من «قانون النوع»، الذي يقول بضرورة عدم اختلاط الأنواع وتداخلها، بينما هي في الحقيقة متداخلة دائماً (٥).

في مقالة جوناثان كلر الصغيرة «نحو نظرية لأدب اللا–نوع» محاولة لعرض هذا التراث المضاد لفكرة النوع ؛ بناءً على الإبداع الأدبي من ناحية، وتأملات نقاد مابعد البنيوية من ناحية أخرى ؛ وسعياً لإنصاف هذه النصوص الهامة الواقعة في الفجوات مابين الأنواع، وهي نصوص لها أهميتها كما يرى كلر، وخاصة بالنسبة للأدب المعاصر. وهكذا يستعرض كلر أهم إنجازات «لوتريامون» و«جويس» وألعاب السرياليين في هذا المجال. في الأدب المعاصر، تتقدم الكلمة على الفكرة وتخلقها، وليس العكس. وفي النقد المعاصر، هناك انتقادات ديريدا الشهيرة لتمركز الثقافة الأوروبية حول الصوت، وبالتالي عنايتها بالغاية التواصلية للغة ؛ إذ تضعنا اللغة المنطوقة إزاء الحضور التواصلي للغة، بينما يعتني ديريدا باللغة المكتوبة التي تنطوي على «اختلاف» لايمكن اختزاله. وعلى هذه الأرضية الإبداعية والنقدية المتنامية، يحاول كلر أن يصف هذا السعي المتصل لبناء نظرية لأدب اللا–نوع، لكنه مع ذلك يدرك أن مقولة النوع تكاد تكون حتمية ؛ لأننا لن نتوقف عن قراءة هذه النصوص المراوغة، ومحاولة الإمساك بها وإخضاعها لمقولاتنا، لن نتوقف – كما يقول كلر– «قدرة الإنسان المدهشة على استعادة المنحرف، واختراع تقاليد ووظائف يتغلب بها على مايقاوم جهوده».

وإذا كان «كلر» قد جعل عنوان مقالته «نحو» نظرية لأدب اللانوع، فإن «كون» سيجعل عنوان مقالته على هيئة سؤال: «هل توجد أنواع مابعد حداثية؟»، ويستطيع قارئ المقالة أن يجيب– مع قدر من التردد –: نعم ؛ ذلك أن نقاد ما بعد الحداثة، حتى وهم يحاولون تحطيم مقولة النوع، إنما يكتبون نوعاً، هو المقالة النقدية. إنها– كما يقول كون «واحدة من مفارقات النقد مابعد الحداثي، فالنقاد العارفون بالقيود التي تفرضها الحدود، والساعون إلى الكشف عما تخفيه الحدود من علاقة بين المعرفة والسلطة، هؤلاء النقاد يفعلون ذلك غالباً، في إطار حدود يبدو أنهم لايدركونها».

وحين يختتم «كون» مقالته بإعادة طرح السؤال مرتين: هل توجد أنواع مابعد حداثية؟ فإنه بطبيعة الحال لن يجيب بنعم أو بلا، ويترك لنا الإجابة في سياق ماقدمه من شواهد، على طول مقالته. كل مايفعله

كون في ختام مقالته إجابةً على السؤال، أن يعدد مهام الدراسة النوعية، حتى في إطار القضايا التي تطرحها مابعد الحداثة ؛ فإذا أردنا أن نميز بين الحداثة ومابعد الحداثة، وإذا أردنا أن نستوعب كتب المختارات النقدية والإكاديمية وتكاثرها، وإذا أردنا أن نفهم الكتابة في السياق الاجتماعي، بل إذا أردنا أن نفهم نصاً مفرداً... فنحن في هذه الحالة سنجد في نظرية النوع الحديثة المرنة، إجراءات تلائم كل هذه الدراسات.

والحق أن الخيط الرهيف والعميق، الذي يجمع بين مقالات هذا الكتاب جميعاً، حتى تلك المقالات التي تتفهم مقترحات مابعد الحداثة وتكشف عن وجاهتها أحياناً، هو الانطلاق من أرضية واحدة، تلخص فيما يمكن أن نسميه تجديد نظرية النوع، وبيان إمكانية تطويرها بدلاً من التخلي عنها.

(٥)

هذا الخيط الرهيف ذاته، هو الذي يجعل للدراسات التي يضمها هذا الكتاب، أهميتها في الواقع النقدي العربي ؛ فمع كل قضايا النوع التي تثيرها الكتابة العربية في السنوات الأخيرة، ورغم كل الرطان النوعي الذي يلهج به الكتاب والنقاد، تكاد المكتبة العربية تخلو من دراسة جادة، تتابع مظاهر التحولات النوعية التي اعترت مختلف الأنواع التقليدية، وتكشف عن مدى عمقها أو زيفها، وتقرأ دلالتها.

التراث النقدي الذي يعالج الأنواع الحديثة خصوصاً (القصة – الرواية – المسرحية) تراث أوربي في معظمه، لم يعرف النقد العربي الكثير منه. لقد قفزت أحاديث الكتاب والنقاد فجأة إلى النقد مابعد الحداثي، وإلى رفض مقولة النوع ومحاولة تجاوزها بناء عليه، وغالبية هذه الأحاديث لاتستند إلى أرضية اجتماعية وإيديولوچية تبرر تجاوز النوع الأدبي في الواقع العربي، إنما هي الموضات المتوالية التي لاتتيح لشيء أن يأخذ مداه ويستقر وينتج.

منذ أن ترجم حسن عون في أواخر الخمسينيات، كتاب ڤينسينت «نظرية الأنواع الأدبية»، (٦). وهو كتاب تقليدي، لم تشهد المكتبة العربية ترجمات هامة في قضية الأنواع، رغم صدور مؤلفات لها وزنها تتناول الموضوع في اللغات الأوروبية المختلفة ؛ ليس سوى كتاب چيرار چينيت، الذي ترجمه عبد الرحمان أيوب تحت عنوان «مدخل لجامع النص النص»(٧). وهو كتاب صغير يطور فيه چينيت مقالته التي تناولت تاريخ الثلاثية (غنائي – ملحمي– درامي) وتطوراتها، حيث يناقش الفروق بين مصطلحات النوع، والصيغة، والنمط. أضف إلى ذلك كتاب نورثروب فراي «تشريح النقد»، الذي ترجمه محيي الدين صبحي، وهو الكتاب الهام الذي يناقش نظرية الأنواع.

ولعل قيمة الكتاب الذي بين أيدينا، ترجع إلى أنه يجمع بين وجهات نظر مختلفة لنقاد مختلفين، حول موضوع واحد ومن زوايا متعددة. وهذه هي قيمة كتب المختارات النقدية خاصة إذا استند الاختيار– إلى حد ما– إلى وجهة نظر خاصة، ووجهة النظر التي يستند إليها الاختيار هنا هي: تجديد نظرية النوع وتطويرها لا التخلي عنها وهجرها إلى لاشيء.

بعض الدراسات التي يضمها هذا الكتاب، كانت في الأصل فصولاً تمهيدية من كتب متكاملة حول موضوع معين ؛ فدراسة تودوروف مثلاً هي الفصل الأول من كتابه عن «الفانتاستيك»*، ودراسة جولدمان أيضاً هي الفصل الأول من كتابه عن «علم اجتماع الرواية»، وكذلك دراسة توني بينيت. لكن ما تتمتع به هذه الفصول من كمال واستقلالية يسمح بفصلها عن سياق الكتب التي وردت فيها وإدخالها في سياق جديد، مع الاحتفاظ بإمكانية الإشارة إلى سياقها الإصلي عند الضرورة.

وبعضها الآخر كان – في الأصل – مقالات مطولة، نشرتها دوريات متخصصة في النقد الأدبي وتاريخ الأدب، مثل دورية «النوع Genre» ودورية «التاريخ الأدبي الجديد New Literary History»، كما هو الحال في دراستي رالف كون، ودراسة توماس كنت.

أما بقية هذه الدراسات، فكانت منشورة ضمن كتب المختارات النقدية، التي تغطي كل المجالات في النقد الأدبي، ومن هذه الدراسات كانت دراسة فوكو، ودراسة كلر ودراسة شولز.. وغيرها.

بقي أن أشير إلى مشكلة المصطلحات، التي يمتلئ بها هذا الكتاب، وهي مشكلة تجد صداها في كل مجالات البحث العلمي، لكنها متضخمة في مجال الدراسات الأدبية، التي تشهد الجديد كل يوم، بحيث تتراكم المصطلحات وتترادف وتؤدي إلى قدر كبير من الغموض والإرباك. وأظن أن مشكلة المصطلحات المترجمة من المشكلات التي بدأت مع نهضة العرب المحدثين، ولم تجد لها حلاً حتى الآن. وقد حاولت– قدر المستطاع– أن أجمع في نهاية الكتاب مسرداً بالمصطلحات الهامة التي وردت في سياق الكتاب، مع شرح مختصر آمل أن يكون مفيداً للقراء.

خيري دومة

❖

---

* صدر عن دار شرقيات ١٩٩٤ بعنوان: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام ؛ مراجعة: د. محمد برادة. – ١٧١ ص.

هوامش المقدمة

(١) راجع:

P.N. Medvedev/ M.M BaKhtin, The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical introduction to Sociological Poetics, Trans. by Albert Wehrle, The Johns Hopkins University Press, London 1978, P:35

(٢) لعل أشهر هذه التطبيقات تم في المغرب العربي، في كتاب الطاهر لبيب «سوسيولوچيا الغزل العربي»، وكتاب محمد رشيد ثابت «البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي فى حديث عيسى بن هشام».

(٣) لمزيد من التفاصيل حول نظرية القصة القصيرة، راجع الفصل الثاني من أطروحة المترجم للدكتوراه بعنوان «تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة» كلية الآداب/ جامعة القاهرة ١٩٩٦، وهي قيد الطبع في الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٤) حول هذا الشكل القصصي يمكن مراجعة الفصل الأخير من أطروحة الدكتوراة السابقة الذكر، حيث رصد الباحث تجليات هذا الشكل في القص العربي المعاصر.

(٥) راجع هنا المقالة الساخرة التي كتبها ديريدا بعنوان «قانون النوع» :

Jacques Derrida, The Law of Genre, in "On Narrative", edited by W. J. T. Mitchell, The Uiversity of Chicago Press, Chicago and London 1980, PP.51 - 78.

(٦) ڤينسينت: «نظرية الأنواع الأدبية»، ترجمة حسن عون، منشأة المعارف – الأسكندرية ١٩٥٨

(٧) چيرار چينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال – المغرب ١٩٨٦

(٨) نورثروب فراى: تشريح النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، بيروت ١٩٩٠.

❖

[١]

نظرية النوع

التاريخ والنوع

"History and genre"

رالف كوهين

Ralph Cohen

❖

مقالة نشرت في دورية: New Literary History, N: Z Winter 1986

لقد أسميت هذا البحث «التاريخ والنوع»، مع أن التاريخ نوع والنوع له تاريخ. وهذا التداخل بين التاريخ والنوع هو ما أسعى إلى وصفه. لقد أشار فردريك جيمسون في «اللاوعي السياسي» إلى أن نقد النوع أصبح مشكوكاً في جدواه تماماً، في النظرية والممارسة الأدبية الحديثة، [1] وهناك ثلاثة مبررات على الأقل تدعو إلى هذا الشك: الأول، أن الفكرة الغامضة القائلة بأن النصوص تؤلف فيما بينها أصنافاً أصبحت محل سؤال. والثاني، أن الافتراض القائل بأن الأعمال المفردة من نوع ما تشترك في سمة أو سمات عامة أصبحت موضع شك. والثالث، أن وظيفة نوع أدبي ما، من حيث كونه مرشداً في عملية التفسير، أصبحت أيضاً محل سؤال.

لكن ما هذا «النوع» الذى أصبح مشكوكاً في جدواه؟ مصطلح «النوع Genre » مصطلح حديث نسبياً في الخطاب النقدي. وكانت المصطلحات المستخدمة للتعبير عن معناه قبل القرن الثامن عشر هي «Kinds» أو «Species». ويستمدّ المصطلح «Genre» أصله من الكلمة اللاتينية Genus التي تشير فى بعض الأحوال إلىKind أوSort أو Specie، ولكن في بعض الأحوال الأخرى تعتبر Specie فرعاً من Genus جذرها هو «Genre» وGignere » بمعنى « أن ينجب» و (في حالة المبني للمجهول) «أن يولد». وبهذا المعنى الأخير تشير المصطلحات إلى صنف أو مجموعة وإلى عمل مفرد أيضاً. وهي مصطلحات مستمدة بالطبع من نفس المصطلحات الجذرية مثل Gender. والارتباط بين Genreو Gender يوحي بأن استخداماً مبكراً للمصطلح كان يقوم على معنى التقسيم أو التصنيف. فالجنسان (ذكر -أنثى) أمر ضروري في تعريف واحد منهما، والأنواع (من حيث الجنس: ذكر - أنثى) لا تتضمن فقط مجرد معنى التصنيف، بل تتضمن أيضاً معنى الهيراركية أو سيادة جنس منهما على الآخر. وكانت الأنواع في العصر الإغريقي تتضمن القصائد المكتوبة في بحر معين، مثل شعر الرثاء أو شعر الهجاء.

وعند النظر إلى عدد الأنواع يقترح النقاد أن يكون كل عمل نوعاً في ذاته، ويقترحون أن يكون هناك نوعان: أدب / ولا أدب، ويقترحون أن تكون ثلاثة أنواع: نوع غنائي، ونوع ملحمي، ودراما. ويقترحون أن تكون أربعة: غنائي، وملحمي ودراما، وقص نثري. ويقترحون أخيراً أن تكون الأنواع هي أية مجموعة من النصوص يختارها القراء ويجمعون بينها لوجود ترابطات تميز هذه المجموعة عن مجموعات أخرى. والنوع- كما يعرفه أحد النقاد -هو «أية مجموعة من الأعمال تختار ويجمع بينها على أساس بعض السمات المشتركة»[2] ويعتمد النوع في تعريفه على : العروض،أو الشكل الداخلي، أو الشكل الجوهري، أو جوهر طريقة التقديم، أو سمات مفردة، أو سمات عائلية،، أو القوافي، أو الأعراف، أو الاتفاقات.. تلك المصطلحات التي يمكن الاعتداد بها، سواء باعتبارها أشياء عامة، أو باعتبارها تجميعات تاريخية تجريبية.

أود أن أؤكد– ونحن نتصور هذا الخليط من تعريفات النوع– أن مفاهيم النوع في النظرية والتطبيق، تنشأ وتتغير وتنزوي لدواع تاريخية. وحيث إن كل نوع يتكون من نصوص تتراكم، فإن التجميع هو مجرد عملية تجميع، ولايعني فصيلة محددة. الأنواع فصائل مفتوحة، وكل عمل جديد يبدّل النوع، من خلال الإضافة إليه أو التناقض معه أو العناصر المتغيرة، وخصوصاً تلك الأعمال المرتبطة بالنوع على نحو حميم.

والعمليات التي يتم بها إقامة الأنواع تتضمن دائماً حاجة الإنسان إلى التمييز بين الأشياء، وحاجته إلى إقامة العلاقات بينها في الوقت نفسه. وحيث إن أهداف النقاد –الذين يقيمون الأنواع– أهداف متباينة، فإن البديهي أنه يمكن لنفس النصوص أن تنتسب لتجميعات مختلفة أو أنواع مختلفة، وأن تخدم أغراضاً نوعية مختلفة.

هل لنا أن نشكك في كل نظريات النوع من ميناندر Menander إلى مورسون Morson؟ إن النقاد المعاصرين يستمرون في بحثهم للنوع، وسوف أؤكد من جديد أن هناك مهام نقدية كان من الممكن تناولها بشكل أفضل من خلال النوع. لكن من الضروري أن نفهم– ما الجوانب وما الافتراضات التي تتم مهاجمتها في نظرية النوع؟ أول هذه الجوانب أن الأصناف أو التجميعات التي تسمى أنواعاً ليست مقبولة، لأننا لا يمكن أن نتأكد من كيفية فهمنا للنصوص وهي داخله في صنف.

يصوغ ميشيل فوكو Foucault الاعتراض العام: أن تقسيم النوع إلى مجموعات مثل الأدب والفلسفة تقسيم لاجدوى منه ؛ لأن الذين يستخدمون مثل هذه التقسيمات لا يتفقون على الكيفية التي يتم بها تناول مثل هذه التقسيمات، «فنحن لسنا متأكدين حتى من أنفسنا حينما نستخدم مثل هذه التقسيمات في عالم خطابنا الخاص، ناهيك عن تحليل مجموعات الحالات التي تتهدّم عند أول صياغة، وتنقسم، وتتمايز بطريقة مختلفة تماماً»(٣)

ويبرهن جاك ديريدا Derrida على نحو مميز، على الحاجة إلى التحديد النوعي وعلى لا جدواه في الوقت نفسه، فيلفت نظرنا إلى أن أي نظام لتصنيف الأنواع لايمكن الدفاع عنه، لأن النصوص المفردة لا يمكن أن تنتسب إليه رغم اشتراكها فيه.إن النصوص المفردة تتأبّى على التصنيف، لأنها غير محددة في تأويلها. ويتساءل ديريدا: «يمكن للمرء أن يحدد عملاً فنياً من أي نوع هو، لكن ماذا عن عمل فني متطرف إذا كان لايحمل علامة النوع؟ ماذا إذا لم تكن له علامة تشير إليه، أو تجعل من الممكن تحديده بأية طريقة؟»(٤)

ويريد ديريدا– بطرح القضية للتساؤل– أن يقدم كل التعريفات الممكنة للنوع. على سبيل المثال، يمكن أن يعد «الأدب» نوعاً يتضمن الرواية، وقصيدة الرثاء، والتراجيديا وما إلى ذلك. إنه نوع يتضمن أنواعا أخرى تحدده. وفي حالة أخرى، يمكن لنوع ما أن يقوم بعملية دمج لأنواع– كما يمكن للرواية أن تحتوي على قصائد، وأمثال، ومواعظ، ورسائل وما إلى ذلك. إن علامة الانتساب إلى صنف ما لاتحتاج إلى الوعي به (من الكاتب أو القارئ)، رغم أن الناقد الملاحظ له يعيه على نحو واضح. والحق أن العمل قد يشير إلى نفسه حتى في عنوانه– كما في تاريخ توم جونز اللقيط. وذلك رغم إلحاح النقاد والقراء على التفرقة بين «التاريخ» و«الرواية». وقد يشير النص إلى نفسه كما في نوع الرحلة –حينما تكون قصاً نثرياً متخيلاً مثل «رحلات في أمم كثيرة نائية» «ليموئيل جاليفر» Gulliver.

لاتوجد سمة من سمات النوع – عند ديريدا– يمكنها أن تحصر على نحو كامل ونهائي نصاً في

نوع أو صنف ما، لأن مثل هذا الانتساب للنوع يشوّه مقومات النص. يقول ديريدا: «إذا كانت مثل هذه السمة (النوعية) لافتة للنظر، فإن الجدير بالملاحظة عندئذ لدى كل عالم جمال، وكل عالم بويطيقا، أو مقنن أدبي، هو تأمل هذا التناقض وهذه المفارقة: أن هذه السمة الإضافية والمحدِّدة، والتي هي علامة على الانتساب إلى النوع أو التضمن فيه، ليست مقصورة على نوع أو صنف بالمعنى الضيق للكلمة. إن علامة الانتساب ليست انتساباً.. إنه انتساب دون انتساب..» (ص ٦٤ – ٦٥)

إنه انتساب بلا انتساب.. انتساب مع هذه السمة وليس بها. لماذا يرغب الكاتب، أو القارئ، أو الناقد، في تصنيف عمل ما أو في تحديده باعتباره منتسباً، مع أعمال أخرى، إلى نوع واحد؟ ما القوانين والافتراضات الكامنة في أصل الرغبة في «أن نحدد»؟ مهما يكن من أمر، لابد أن تكون التصنيفات مضمونة من أجل الأغراض العلمية. ويفترض ديريدا أن مثل هذه الأصناف يتم تحديدها، وبهذا يترسخ النص بها ومعها، حتى ولو كان النص مترسخاً في أنواع متعددة ومتباينة. ولكن إذا ما نظر المرء إلى الأنواع باعتبارها عمليات Processes ، فإن هذا الانتقاد لن يكون معوقاً للنوع. إن الاهتمام بالدوافع اهتمام تاريخي ؛ حيث إن لدى الكتاب، والقراء، والنقاد المختلفين أغراضاً مختلفة من تحديد النصوص بالطريقة التي يحددونها بها، ولا يهتم ديريدا بالأغراض الداعية إلى تحديد النصوص على نحو مختلف. إن أول ما يهتم به هو التحديدات في حد ذاتها. إنه يريد أن يظهر بوضوح كيف أن السمات الخاصة بالأنواع لا يمكنها أن تؤدي إلى (الانتساب) إلى أنواع: «إن هذه السمة الإضافية والمحدِّدة، التي هي علامة على الانتساب أو التضمّن في نوع، ليست قاصرة على أي نوع أو صنف»، لا لأن النص «فيض وفير، أو منتج حر وفوضوي ولا يمكن تصنيفه، ولكن بسبب (السمة) التي تؤدي إلى الانتساب في حد ذاتها، بسبب تأثير الشفرة والعلامة الخاصة بالنوع» (ص ٦٥) ليس النص الدال على «الرواية» مثلاً هو الذي يمتلك السمات التي ستحدد كل النصوص المنتمية إلى هذا الصنف في المستقبل.

يُقّر ديريدا بوجود النوع وينكره في الوقت نفسه، والأساس الذي يبني عليه هذا الإقرار والإنكار هو الطريقة التي يشترك بها النص المفرد في الصنف، وينكر بها الصنف في نفسه الوقت. ولا يعمل ديريدا على تتبع التحقيق التاريخي لأنماط «الاشتراك» Participation المتضمنة في أعمال علمية، إذ يدّعي أن كل هذه الاشتراكات شيء مختلف عن «الانتساب» belonging حقاً، فالنص المتفرد عنده يحتوي على علامات متناقضة، إلى درجة تجعل عمليات الاشتراك مبطلة للانتساب.

إن ديريدا يريد أن يبتعد بنا عن تحليلات الصنف Class ويقترب من تحليلات النص؟ فالتحليلات النصية ستكشف لنا عندئذ عن مفارقة الانتساب وعدم الانتساب في نفس الوقت. كيف يقنعنا بإبطال فكرة الصنف؟ إنه لاينكر ضرورة وجود نصوص يجمعها شيء، ضرورة أن نوضح أن نصاً ما يشترك مع مجموعة من النصوص، لكنه يؤكد أنه «في كل لحظة تتم فيها مقاربة موضوع النوع أو الأدب يبدأ مشهد التفسخ وتبدأ النهاية» (ص ٦٦) وليس أسرع من أن يضع النوع شروطاً للانتماء إليه، حتى يقضي عليه، ولكن لابد أن نلاحظ أن هذا نظام تاريخي تقليدي؛ فمقاربة مسألة النوع وبداية نهايته يأتيان معاً. لكي يكون للنهاية بداية لابد أن نكون داخل الزمان أو التاريخ الزمني، التاريخ الذي يبدو –على كل حال وحتى الآن– وكأنه متعلق بعملية الإبطال. وليس التاريخ بهذا المعنى هو الموضوع الذي يناقشه دريدا، فهو– بعمله هذا– يتخذ الطريق التي لاتقود إلى تاريخ الأغراض المتصلة بالأنواع في دراسة النصوص المنفردة، بل يسلك الطريق التي تقود إلى دراسة النصوص المنفردة باعتبارها تعيّنا لنوع ما. إنه يخلق مأزقاً هرقلياً لا وجود له ؛ ومن ثم فإننا

لكي نفهم أهداف النوع وأغراضه. ولكي نفهم البدايات والنهايات، فإن علينا أن نسلك الطريق الذي لم يسلكه ديريدا.

(٢)

يشير فرانسيس كيرنس Carins إلى أن الأنواع قديمة قدم المجتمعات المنظّمة، وأن الأنواع المبكرة هي تصنيفات تستخدم مصطلحات مضمونية. كانت وظيفة الأنواع هي مساعدة المستمعين على صنع العلاقات والفروق المنطقية. ولقد ساعدت التحديدات الخاصة بالنوع على تتبع عمليات الاتصال الشفاهي بدءاً من الشاعر. إن صانعي علامات النوع عملوا على تمييز نمط واحد من أنماط الاتصال، لأن عمليات الاتصال تشترك في عناصر ثانوية عديدة، فعملية الاتصال الشفاهية تتطلب علامات بدائية، والأعضاء (الأعمال الأدبية) في نفس النوع الشفاهي تشترك على الأقل في سمة بدائية واحدة يكون الغرض منها تمكين المستمعين من التعرف على النوع.[٥] ومن هذه البدايات المبكرة لعملية الاتصال بين الشاعر والجمهور يمكننا أن نلاحظ أن الأنواع كانت تخدم أغراضاً اجتماعية في جماعة ما، وأن الأنواع كانت تنشأ لتظهر أنواعاً أخرى عن طريق التقابل، وتكملها، وتحدد أهدافها.

حينما حل المجتمع الأدبي محل المجتمع الشفاهي أخذت الأسباب الداعية إلى عملية التصنيف تتغير، لقد أصبحت العلامات والسمات الخاصة بالنوع أساساً لفروق في القيمة، فضلاً عن أنها أصبحت أساساً لفروق في العلاقات الداخلية المتعلقة بالفن. وعندما تناول أرسطو التراچيديا على سبيل المثال عدّد صفات الحبكة باعتبارها العلامة الأساسية للتراچيديا، واقترح النموذج المثالي للتراچيديا وقارنها بالملحمة في مصطلحات تتصل بقيمة النوع. واستمر أرسطو في ملاحظة العلاقات الداخلية بين الأنواع، فعرض التشابهات – والاختلافات في العناصر الكيفية والأجزاء الكمية في كل من التراچيديا والملحمة: «مرة ثانية، في التراچيديا كل الأشياء الموجودة في الملحمة (إنها تستطيع حتى أن تستخدم بحرها العروضي)، وعلاوة على ذلك فإن فيها ميزة إضافية في الموسيقى والعرض المسرحي الذي يحقق السعادة عبر التلقي الحي. إن هناك فروقاً كثيرة بين التراچيديا والملحمة، من حيث طبيعتهما وعدد أجزائهما، وحجمهما، وأغراضهما، وعملية النجاح والفشل فيهما، ونقدهما وكيفية الدفاع عنهما»[٦]

إن العلامات الخاصة بالنوع ليست نهائية حتى بالنسبة لأرسطو، إنها تشير إلى المراحل التي مر بها النوع، فضلاً عن أن السمات المشتركة في الأنواع ليس لها بالضرورة نفس الوظيفة. إن السمة قد تكون مشتركة، لكننا لسنا في حاجة إلى اعتبارها الطريق إلى تمييز النوع. إن مقابلها، يكملها أو يزيدها، ويدخل في علاقة معها. الأنواع لاتوجد بنفسها، بل إنه يتم تسميتها وتأخذ مكانها في هيراركيات أو نظم للأنواع. وكل نوع يتم تعريفه من خلال الرجوع إلى النظام والأنواع الداخلة فيه. وبناء عليه، فإن النوع يفهم في علاقته مع الأنواع الأخرى، لدرجة أن أهدافه وأغراضه في وقت معين تحددها تشابهاته واختلافاته مع الأنواع الأخرى. ومن ثم، فإن النقاد يستطيعون تصنيف «التراچيديا» الشيكسبيرية، لا بمجرد اعتبارها تراچيديا، وإنما باعتبارها قصيرة، وعرضاً، وسرداً إلخ. معتمدين على النقاط التي يريد الناقد أن يبرزها. والشيء الأساسي هنا

ليس السمة الواحدة التي تضع العمل في أيٍّ من هذه المجموعات، بل هو الغرض الذي من أجله نصنفه ضمن نظام للأنواع. فقط إذا أراد المرء أن ينزع التاريخ عن النوع، فإن فكرة التصنيف وفقاً لوجود سمة أو أكثر يشترك فيها كل عمل في الأعمال المتسمية للنوع ستصبح مشكلة. إن مثل هذا الزعم سيجعل من المستحيل على الصنف أن يتغير، لأن سماته ستكون سمات مثالية أكثر منها سمات موجودة فعلاً.

أما النقاد المعاصرون فلم يروا أن الغرض من التقسيم إلى أنواع هو التصنيف، كما لم يروا أن مقولة التصنيف تخدم أغراضاً تقيمية. وعندما تحدث نورثروب فراي عن أنواع أربعة، مؤسساً كلامه على «كيفية التقديم» كان يعود إلى الرأي القائل بأن الأنواع فكرة بلاغية «بمعنى أن ما يحدد النوع هو الأوضاع التي تنشأ بين الشاعر وجمهوره». (٧)

والسمة التي يدعوها «جوهر كيفية التقديم» هى علامة دالّة على النوع: «فالكلمات يمكن أن تؤدّي ويتلقاها مشاهد، ويمكن أن يتكلّم بها ويتلقاها مستمع، ويمكن أن تغنّي أو ترتّل، وربما تكتب لقارئ» (ص٢١٧) ومن الواضح أن فراي تمكّن –بحديثه عن هذه السمة– أن يقدم الإمكانات والعلاقات المتبادلة المتعددة داخل النصوص التي يتناولها. ولو أن فراي كان ناقداً تاريخياً مهتماً بالنصوص الفعلية، إذن لواصل توضيحه لنوع العلاقات المتبادلة التي طورها النقاد التطبيقيون.. العلاقات التي تعرض لترتيل الكورال، والألغاز، والوسائل الشفاهية الأخرى في الأعمال التي تودّى أمام مشاهد. ولكنه أخذ يشرح كيف أن أنواعه تدخل في علاقة تاريخية متبادلة مع الأنواع المبكرة، بالإضافة إلى علاقاتها مع بعضها البعض. لقد كان جهده، على كل حال، موجّهاً بشكل مباشر إلى الحديث عن التقاليد والصلات، في حين لم يتحدث عن الحقائق المتصلة بالتقاليد المتغيرة والصلات المتغيرة، إنه يعرف أن النوع يتحدد من خلال الأوضاع المختّلفة بين الشاعر وجمهوره، ويعرف أن مصطلحي «أوضاع» Conditions و«حمهور» publicمصطلحان مشكلان، ولهذا يشير إلى أن التحديدات المرتبطة بالنوع «هي طريقة من بين الطرق التي يتم بها مثالياً– تمثيل الأعمال الأدبية ، أياً كانت الحقائق الفعلية» ص ٢٤٧.

يبدو أن ميلتون –مثلاً– لم يضع فى اعتباره نموذج الحاكى والجمهور في «الفردوس المفقود»، ويبدو مقتنعاً بإغفاله، فالقصيدة على المستوى العملي إنما وجدت لتقرأ فى كتاب (ص ٢٤٧). ويكتب فراي: «إن الغرض من النقد عن طريق الأنواع لم يتعدَّ تصنيف وتوضيح التقاليد وصلات القربى، التي جاءت معها بعدد كبير من العلاقات الأدبية المتبادلة، التي لم نكن لنلاحظها لولا وجود سياق يضمها» ص ص (٢٤٧ – ٢٤٨).

إن منهج فراي يتقبل الفكرة القائلة بوجود علامات تميز النوع، رغم تحفظاته فيما يتصل باستخدام هذه العلامات على المستوى التطبيقي. ولكنه– في كتابه «تشريح النقد»– لم يعز ضعف العلامات الخاصة بالانواع إلى مواقف تاريخية مختلفة. وقد أخذ فردريك چيمسون Jameson على عاتقه محاولة «استعادة» منهج فراي، بعد إضفاء التاريخية عليه، لقد عمل على توجيه عناصر من منهج فراي إلى النظرية الماركسية في الأنواع، وهي نظرية تربط بين «التحليلات الخاصة بالشكل في النص المتميز، وبين المنظور الدياكروني المزدوج الذي يجمع بين تاريخ الأشكال وحركة الحياة الاجتماعية» ص ١٠٥

يرى چيمسون النوع باعتباره مؤسسة أدبية، وباعتباره مواجهة اجتماعية بين كاتب وجمهور معين،

«حيث تكون وظيفته تحديد الاستعمال الملائم لُمنتَج ثقافي معين» ص ١٠٦. إنه يؤكد، مثلما أكد فراي من قبل، أن الأنواع تخضع للتغير «ومثلما حررت الأنواع نفسها أكثر فأكثر من التمثيل المباشر، أصبح من العسير أيضاً أن تفرض على موقف القراء قواعد خاصة بالنوع» ص ١٠٦. كما أن التعارض بين الأنواع يمكن أن يتحطم: «إن التعارض النوعي، بل إن مؤسسة النوع نفسها مع مؤسسات أخرى كثيرة، وممارسات تقليدية أخرى وقفت مكتوفة الأيدى أمام النفاذ التدريجي لنظام السوق والاقتصاد المعتمد على النقود.. لم تفعل الأنواع الأقدم شيئاً؛ ولهذا انقرضت، ولكنها أصرت على أن تبقى شبه حية في الأنواع شبه الأدبية في ثقافة العامّة. وآلت إلى مخازن الأدوية، وخطوط أغلفة المطار القوطية، وحكايات الأسرار، والرومانس، والكتب الرائجة، والسير الشعبية، حيث تنتظر البعث من مرقدها، تنتظر الأصداء المتعلقة بالنماذج البدائية عند فراي أو بلوخ» Bloch ص ١٠٧.

تتجنب نظرية النوع التعاقدية مفهوم العلامات المائزة، وتُبقي على عملية الجمع بين كاتب، وجمهور معين، يحددان الاستخدام المناسب لمنتج ثقافي ما. لكن هل هناك جمهور واحد يحدد استخداماً «مناسباً»؟ وكيف يمكن لهذا التعاقد أن يحل نفسه في الحاضر، ناهيك عن المستقبل؟ إن كل نص جديد يلحقه النقاد بالنوع يفضي إلى تشابهات مع أنواع أخرى. كيف ينشأ هذا التعاقد وكيف يمكن إيقافه؟ كم عدد التعاقدات الموجودة في نفس النص في وقت معين؟ يزعم چيمسون أن كل نوع هو «في باطنه وفي جوهره أيديولوچيا بطريقته الخاصة» ولكن كثيراً ما يبقي النوع على عناصر من الماضي في النص، وكثيراً ما تصبح النصوص المختلفة أعضاء في نوع واحد– فكيف تتحدد إذن هذه الأيديولوچيا؟

إن نظرية چيمسون التعاقدية في الأنواع تفترض سلفاً تطوراً للأنواع يتبع النمط الاقتصادي: «النفاذ التدريجي لنظام السوق، والاقتصاد النقدي»، لكن المماثلة بين النوع والتاريخ الماركسي للاقتصاد لاتهتم بتعارض أهداف القراء المعاصرين الذي تشهد عليه الآراء المتضاربة فيما يتصل بالأنواع. وفضلاً عن ذلك، فإن إعادة تقديم مفاهيم حديثة لنوع ما تتزامن غالباً مع وجود أنواع أخرى، أو إعادة تقييم الموقف منها بسبب عمليات الدخول في علاقات متبادلة. وهكذا، فإن نوعاً مثل التراچيديا يستمر في الوجود، برغم الحقيقة القائلة أن التراچيديا المحلية غيرت مفاهيمه، ولم يتم تجنبه على الرغم من التغيرات الخطيرة في الاقتصاد. وليس منطقياً أن نقارن نوعاً من الكتابة مع نظام اقتصادي، ناهيك أن تكون المقارنة مع كتابات ما عن النظام الاقتصادي. وحين تتقاطع مثل هذه الكتابات مع تلك الأنواع المختلفة لاتقلل من شأنها أو تحطمها، بل تضع شروطاً تجعل إسهاماتها خاضعة للأنواع لا مسيطرة عليها. وحيث إن للأنواع أيديولوچيات قارّة فيها سيبدو أن مثل هذا الافتراض غير معني بالاختلافات بين الأعمال المنتمية للنوع. ولا ينفي هذا أن النصوص – مثلها مثل الأعمال في النوع– يمكن تفسيرها باعتبار أن لها أيديولوچيات، لكنها أيضاً أيديولوچيات لايمكن استخلاصها من القوانين العامة للنوع.

على سبيل المثال، تشكّل الشخصيات، والسرد، واللغة، وكل الاستراتيچيات الجمالية في (لورد چيم)– تشكّل بالنسبة لچيمسون مثالاً محدداً على التجلي الرمزي لنهاية التوسع الرأسمالي. وبالنسبة لتاريخ الأشكال ربما يتم توصيف «لورد چيم» باعتبارها انهياراً بنيوياً في الواقعيات الأقدم، منه انبعثت لا الحداثة فقط، بل أيضاً بناءان أدبيان وثقافيان، تداخلا وتلازما إذا عمقنا التحليل: وأصبح هذان البناءان يتخذان موقعين محددين، ومتعارضين عموماً، في مؤسسات الأدب الرفيع، وما أسمته مدرسة فرانكفورت «صناعة

الثقافة» أي إجراءات إنتاج ثقافة «شعبية أو جماهيرية (ص ٢٠٧).

ويؤكد چيمسون أن (لوردچيم) تمثل من حيث بناؤها انهياراً للرواية كنوع، عبر ما يسميه «الواقعيات القديمة». وانطلاقاً من هذا الانهيار ظهر بناءان أدبيان أو ثقافيان يدخلان في علاقة متبادلة، ويستدعي كل واحد منهما الآخر بالضرورة إذا كنا نريد تحليلاً مناسباً: مؤسسات الأدب الرفيع، وأدوات إنتاج الثقافة «الجماهيرية» أو الشعبية. ولأن اهتمامي هنا منصب على نظرية النوع، وعلى الكيفية التي يمثل بها عمل من الأعمال التي تنتمي إلى نوع «الرواية» -لوردچيم مثلاً- النوع نفسه، ويظل في نفس الوقت منتمياً إلى نفس الصنف، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: كيف يمكننا أن نفهم استمرار عملية التصنيف، دون أن نخطط لعمليات التغير في التصنيف؟ ومع ذلك فقد بدأ النص الحداثي يحل محل «الواقعية القديمة»، وذلك من خلال العلاقات المتبادلة مع الأنواع الاخرى، وتغيير السمات النوعية أو إسقاطها.. وهلم جرا.

يمكنني أن ألحص تحليلي لمجموعات النصوص، أو الأنواع كما يلي:

التصنيف عملية إمبريقية لاعملية منطقية. إنها افتراضات تاريخية يضعها الكتاب والجمهور والنقاد لخدمة أغراض اتصالية وجمالية. ومثل هذه التجميعات توضع دائماً في عبارات دالة على الاختلافات والتشابهات معاً، وهي تؤلف فيما بينها نظاماً للأنواع أو وحدة ما. والأغراض التي تخدمها أغراض اجتماعية وجمالية. تنشأ هذه التجميعات في لحظة تاريخية معينة، وكلما تضمنت المزيد من الأعضاء الجدد كانت موضوعاً للتعريف وإعادة التعريف بشكل متكرر، أو موضوعاً يتم التخلي عنه.

الأنواع أنساق مفتوحة.. تجميعات للنصوص يضعها النقاد ليفوا بوعودهم إزاء أطراف معينة. وكل نوع يرتبط بالأنواع الأخرى ويتم تعريفه من خلالها. وتغير مثل هذه العلاقة يقوم على الانكماش إلى الداخل، أو التمدد، أو التمازج.

إن الأعمال التي تنتمي إلى نوع واحد لاتحتاج إلى سمة وحيدة مشتركة. ولكي نقول هذا لابد أن يكون للسمة الوظيفة نفسها في كل نص من النصوص الداخلة في النوع. إن أعضاء مصنف نوعي ما يمكن أن تتداخل مع أعضاء مصنف نوعي آخر، والعلاقات التي تكتشف بينهما إنما تكتشف من خلال انضمام أعضاء جدد للصنف. وهكذا فالزعم بأن دراسة النوع لابد من التخلي عنها لأن أعضاء النوع لايشتركون في سمة أو سمات واحدة- هو زعم يمكن النظر فيه، لا باعتباره دليلاً على إهمال النوع بل باعتباره دليلاً على أهمية دراسته. وقد فشل هذا الزعم- نظراً لهجومه على النظرية الجوهرية- في مناقشة النظريات التي أخذت تنكر تماماً السمات النوعية الجوهرية.

(٣)

وأخيراً يأتي الهجوم على النوع من حيث كونه مرشداً في التفسير، ويرتكز الهجوم على افتراضين منطقيين: افتراض خاص بالنوع، وافتراض خاص بالنص. فإذا نظرنا إلى النوع فإنه لايمكن لتعميم الصنف أن يساعدنا فى تفسير عضو من الصنف. وإذا نظرنا إلى النص فإن التدليل سيكون على أن نصاً معيناً هو نص

غير محدد سلفاً ؛ ومن هنا تصبح حالات اللاتحدد هذه مفيدة في تفسيره. ولدى المدافعين عن النوع ردّان هامان على الأقل: أن الأنواع تمدنا بتوقعات من أجل عمليات التفسير، وأن الأنواع تمدنا أيضاً بتقاليد للتفسير. وتكتب إليزابيث بروس Bruss – على سبيل المثال–: «إن الأنواع لاتحدثنا عن أسلوب نص ما أو تشكُّله، قدر ما تحدثنا عن الكيفية التي ينبغي أن نتوقع بها أن يأخذ النص أسلوباً أو صيغة من التشكّل. إن ما يفرضه النوع لابد أن يكون من أجلنا، وفرضه هذا مستمد من نوع الأداء الذي يأخذه النص» .[٨]ويقول ناقد آخر «إن معرفة النوع تمدنا بمفاتيح لاتقدر بثمن، فيما يتصل بالكيفية التي نفسّر بها قصيدة» .[٩]

وكان أقوى تدليل على التوقعات الخاصة بالنوع ما قدمه هانز روبرت ياوسJauss ، ففي مقالته عن نظرية الأنواع والأدب العامي في العصور الوسطى، قال ياوس: «إن النص الجديد يستدعي لدى القارئ (السامع) أفق التوقعات و «أصول اللعبة» التي ألفها في نصوص سابقة، وهو أفق يمكن بعد ذلك أن يعدّل، أو يوسّع، أويتم تصحيحه، بل يتم تحويله أيضاً، وتهجينه، أو ببساطة تتم إعادة إنتاجه. إن عمليات التعديل والتوسع والتصحيح تحدد نطاق البنية الخاصة بالنوع. والقطيعة مع التقاليد من ناحية، ومجرد إعادة إنتاجها من ناحية أخرى، هي التي تصنع حدود البنية الخاصة بالنوع» .[١٠]

ولكي يشرح ياوس النوع يقدم الرأي القائل: «إن العلاقة بين النص المفرد وسلسلة النصوص المكوّنة لنوع ما تقدم نفسها كأنها عملية خلق دائم لآفاق التوقعات، وتغيير لها» ص ٨٨. ويتناول ياوس النصوص المفردة فضلاً عن مجموعات النصوص، ومع ذلك يصعب أن نرى الكيفية التي يمكن بها لنص مفرد أن تندمج آفاق توقعه مع نصوص أخرى، وكل نص منها له طريقته الخاصة المنفردة في الاندماج.

إن القول بالتوقعات النوعية ينطوي على افتراض مؤدّاه: أن المبادئ العامة حول صنف ما يمكن أن تساعدنا في تفسير أي مثال محدد من هذا الصنف. مانوع التوقعات التي يمكن أن تقدمها لنا «أوديب الملك» أو «هاملت» لكي نفهم بها «موت بائع»، ولا يمكن أن نصل إلى هذا الفهم بدونها؟ مثل هذه الخلاصة تجعل من ياوس رجلاً ظالماً، ذلك أن هدف نظريته في الأنواع هو السعي إلى نجاح الاستجابات للنصوص، وشرح علاقتها بالمجتمع والكاتب والقارىء. وهو بهذه الطريقة– وإذا استخدمنا مصطلحات جيمسون– يتعقب التاريخ باعتباره تاريخاً للأشكال، تاريخاً نقارنه بتواريخ أنواع وأنظمة أخرى. ويبدو أن ياوس لم يهتم كثيراً بالكيفية التي يتشكل بها نص ما بوصفه عضواً في نوع، مع أن هذا كان إجراء مهماً بالنسبة لنظرية تفسيرية.

ويدرك ياوس أن القراء الآن يتوغلون إلى ما هو أبعد من المتلقين الأوائل للنص ؛ وهذا ما جعله –سعياً وراء استمرار المتلقين ونجاحهم– يلتفت إلى شرح الاستجابات التي يستدعيها النص. ومع ذلك، ربما كان لابد أن نشير إلى أنه بينما كان فراي يتجه ببحثه عن النوع إلى التقاليد والصلات التي يمتلكها الكاتب، كان ياوس يتجه بدراسته إلى الاستجابات التاريخية للقراء المحكومين «بأصول اللعبة»، لكننا لابد أن نلاحظ أن كلا منهما كان مهتماً بالاستجابات المتغيرة للنص، وبالصلات بين النصوص.

و«أصول اللعبة» Rules of the game مُسَمّى آخر لـــ «التقاليد»،Conventions حيث يؤكد بعض منظّري النوع أهمية تقاليد النوع في التفسير. هكذا كتب جاري مورسون: «إن النصوص تُصنّف وفقاً لما أسميه أنا : طبيعتها السيميوطيقية. أو فلنقل إن التقاليد أمور معترف بصلاحيتها لتفسير النصوص. يمكن

للقراء أن يختلفوا- وهم فعلاً مختلفون- حول التقاليد المتّبعة في تفسير عمل ما. ولسوف أقول- حينما يفعلون ذلك- أنهم يختلفون حول نوع العمل، ومن ثم سيكون واضحاً في كلامي أنني لا أنص على أن الأعمال التي بين أيدينا منتمية إلى أنواع معينة، بل سأصف النتائج التأويلية المترتبة على تصنيف عمل ما في نمط سميوطقي معين» (١١).

تقوم نظرية النوع هذه على «تقاليد قراءة» النوع، وبهذا نترك مشكلة تماسك النوع، أو المقومات النوعية، إلى مشكلة «التقاليد».

وترجع مقولة «التقليد»- كأساس للأعمال المفسّرة في صنف معين - إلى «التقاليد المعترف بصلاحيتها لتفسير الأعمال». عير أن تقاليد التفسير هي نفسها كتابات (أو أعضاء فى نوع) تتحكم في عمليات القراءة، ومن ثم فهي موضوع للتغيرات نفسها التى تخضع لها الأنواع. إن تقاليد التعامل مع عمل ما باعتباره أدباً، ليست تقاليد صالحة للاستعمال مع نوع واحد، بل مع كل الأنواع المنطوية تحت نوع «الأدب».

وعلاوة على ذلك، من الواضح أن مقولة «التقليد» لايشترك فيها القراء المنتمون إلى زمن واحد، لأن الاختلافات التفسيرية تبدأ فعلاً في الظهور. وما أركز عليه هنا ليس القول بأن تقاليد التفسير لا وجود لها، بل أقول إنها توجد داخل النقد الأدبي والنظرية الأدبية، وأن محاولة الدفاع عن مثل هذه التقاليد لن تؤدي بنا إلا إلى آراء مختلفة حول تقاليد القراء: ولفجانج آيزر، وستانلي فيش، وچاك ديريدا أمثلة واضحة على هذا. وإذا كانت تقاليد القراء تقع داخل أنواع النقد والنظرية، فهل نحن داخلون في نزاع لاينتهي؟: الأنواع تحددها تقاليد القراء، لكن تقاليد القراء هي نفسها أجزاء من أنواع، أو أنواع كاملة ؛ وبهذا تكون تقاليد القراءة داخلة في مشكلة تحديد الأنواع.

إن صعوبة هذا المنهج السيموطيقي في التفسير هي أن النقاد يزعمون أن «التفسير» موجود مع انعدام وجود الأنواع. وهم إذا ما نظروا إلى التفسير باعتباره محدداً للنص وللنوع كما أشرت، فإنهم سيتعاملون مع التغيرات التي تجري في النصوص والتحول الذي يجري عليها. وسيقودهم هذا إلى رد الاعتبار لوظيفة المكونات النصية، وتحليل «التقاليد» بنفس القدر الذي يحللون به نصوصاً من أنواع أخرى.

وإذا نظرنا إلى مناقشة إريك هافلوك Havelock لتفسير الإجراءات الشفاهية في التراچيديا المكتوبة، سنجد أنه عندما يناقش الشفاهية، بوصفها نوعاً ينطوي على أنواع شفاهية عديدة، يوضح أن عدداً من السمات العملية الخاصة بالأنواع الشفاهية قد دخلت إلى التراچيديا الإغريقية. والمثال الذي يختاره لتوضيح ذلك هو تراچيديا أوديب الملك. فأدوديب هي، من جانب، منتَّج أنتجه شخص يجسد درجة من الإبداع الشخصى، إلا أن صياغتها، مع ذلك ومثل كل الدراما الإغريقية، تنطوي على اشتراك للشفاهي والمكتوب، للسمعي والمرئي. وهي القسمة التي انتقلت أيضاً إلى مصطلحات التراث التقليدي المضاد: النوعية في مقابل التحدد، المشاع في مقابل الشخصي... وهذا هو التوليف الذي يكمن في قلب كل «الأدب» الإغريقي الكلاسيكي الرفيع، من هوميروس إلى يوربيدس» (١٢).

والنقطة التي أريد أن أركز عليها هنا، هي أن مثالاً مفرداً من نوع ما- أوديب الملك- لايمكن أن

يظهر تفرده، إلا بمقارنته مع تراچيديات أخرى داخل النوع، وداخل مجمل إنتاج سوفوكليس، بل بمقارنته أيضاً مع أنواع شفاهية أقدم. إن التغير المفهومي الذي جاءت به الكتابة يسمح لنا أن نحدد عملية التغير التاريخية. وتتضمن هذه العملية امتصاص التراچيديا لعناصر من أشكال غير تراچيدية، وخاصة في تراچيديا سوفوكليس. ولأقتبس هنا: «إن لغز أوديب– حينئذ– وهو يعطي لهذه المسرحية المحددة درجة خاصة من التوتر الدرامي– يمكن أن نراه كأنه بقية من وسيلة تقليدية يتم التذكير بها في الشخصية، وتضرب بجذورها في العادات الشفاهية الأولى» (ص١٩٠). هنا يدخل مكوِّن من مكونات الأداء الشفاهي في قلب شكل متأخر، وبهذا يمكننا أن نتوصل إلى فهم الكيفية التي تتعدد بها الأزمنةنص واحد. نص لقد ترسبت في أوديب الملك عناصر من أنواع أقدم، أو عناصر من نماذج مبكره من نفس النوع. بهذا المعنى تعبر الصياغة النوعية عن قيم جماعية (أو أيديولوچية) مختلفة.

ولم يجد بعض المدافعين عن نظرية النوع أي تناقض، بين الافتراض القائل بأن النصوص لاتتحدد، وافتراضهم بأن النص يمكن أن تكون له تفسيرات مختلفة. إن توقعات القراء تتغير، وتقاليد القراءة تتغير. وهاتان الفرضيتان كلتاهما تقدم بهما نقاد النوع. وقد أشرت إلى أن هاتين الفرضيتين يمكن أن يوضعا بطريقة أفضل، لكنني لم أجد أنهما تعرضتا للتشكك.

وما يزال للنقاد الذين يزعمون أن كل نص يتناقض مع نفسه– بعض الحق في أن نسلم لهم بوجود أنماط من التناقض، وأن مثل هذه الأنماط– بما في ذلك كتاباتهم هم– تفترض سلفاً وجود تجميعات نوعية، أما رأيي في النوع الذي أدافع عنه فلديه امكانية كبيرة في التفسير وفي التاريخ الأدبي، وسوف أشير إلى بعض من هذا في الجزء التالي.

(٤)

من سوء الحظ أن واحدة من الصعوبات المصاحبة للنوع، هي أن لدينا مصطلحاً واحداً نصف به نوعاً مثل الرواية، أو نصف به رواية معينة مثل «فينجانز ويك». إن الدلالة على الكل، وعلى الأجزاء في نفس الوقت، تعطي انطباعاً بوجود صلة عضوية. غير أن معرفة العلاقة بين نوع «الرواية» وأعضاء فيه، مثل «إمّا» لأوستن و«الصوت والغضب» لفوكنر، لن تكون معرفة مفيدة للدراسة الأدبية، إلا إذا استطعنا أن نشرح الكيفية التي تكون بها هذه الروايات في حالة تواصل، وفي حالة قطيعة في نفس الوقت.

ما الوسائل التي يمكن بها لدراسة النوع أن تشرح التغيرات في النصوص المفردة، أو في الأنواع؟ وما الدواعي الأدبية والتاريخية لهذه التغيرات؟ إن على المرء أن يفحص الأنواع المختلفة التي يكتب فيها كاتب واحد. چويس مثلاً كان يكتب قصصاً قصيرة، وقصائد، ومسرحية، وروايات، ورسائل. فما الذي تنطوي عليه هذه التنويعات في الأنواع؟ علينا أيضاً أن نربط بين التغيرات في الأنواع، والتغيرات في كتابة التاريخ، مع التسليم بأن هناك تواريخ خاصة وتواريخ عامة.. مناهج ماركسية في كتابة التاريخ ومناهج غير ماركسية. شيء آخر، علينا أن نحلل الأسباب التي دعت إلى إسقاط أنواع أو إهمال أنواع، كان يمكن أن توجد

لكنها لم تُكتَب، مثل إهمال السونيت بعد ميلتون حتى نهاية القرن الثامن عشر. علينا كذلك أن نحلل التحولات الخاصة بالأنواع، مثل ما حدث من ربط للبالاد بالغنائية عند وردزورث في شكل «البالادات الغنائية» Lyrical Ballads. وبقى بحث آخر خاص بالأنواع، هو أن نفحص رواية واحدة وكأنها نوع يخضع لتنويعات من الأنواع، وسيصبح علينا أن نلتفت بعد ذلك إلى قصيدة بالاد، وقصة نثرية، وتراچيديا، ومذكرات، بالإضافة إلى عضو واحد من الأنواع الأخرى. وهذا هو البحث الذي سأقوم به، حتى أوضح إمكانيات النقد المعتمد على الأنواع. إننى أزعم أن الكاتب، حينما يختار نوعاً ما، إنما يضع نفسه في خيار أيديولوچي، وأن الناقد، حينما يهتم باختيار أنواع معينة لينسب إليها نصاً ما، إنما يضع نفسه في إحالات أيديولوچية واجتماعية وأدبية معينة.

هناك قصيدة بالاد تنتمي إلى أوائل القرن السابع عشر (١٦٠٠ – ١٦٢٤) تسمى –باختصار– «بالاد ممتازة عن چورچ بارنويل» ومثل معظم البالادات كانت تغنّى في الشوارع، وكانت تطبع على أوراق– نشرات مطوية– يتم لفها عادة في قاع صحائف الخبز أو في المستوقد. والبالاد اعتراف مهدى إلى شباب لندن، وفى نفس الوقت الذي تفيد فيه تحذيراً أخلاقياً، تلتفت إلى اللذة الجنسية والشهوة المتأججة،. ويخضع موضوعها لتحولات نوعية عديدة، فتوحي للجمهور المواظب بنداء الإغراء الجنسي، والفسوق الإجرامي، وقتل ذوي القربى، في نفس الوقت الذي تدعو فيه– وباللمفارقة– إلى ضرورة الأخلاق.

ويسير الحدث في البالاد على النحو التالي:

١ – چورچ بارنويل شاب يتلقى تدريبه الأولي عند تاجر، ومتعلق بامرأة.

٢ – هي مومس مجرّبة، وتغويه.

٣ – نظراً لفتنته وعدم قدرته على مقاومة اللذة الجنسية، تدعوه إلى الاختلاس من مال معلّمه، فيفعل ذلك، ثم يهرب إليها حين يبدو ا نفضاح أمره وشيكاً.

٤ – تحرضه على الجريمة وسرقة عمه الغنيّ، فيفعل.

٥ – وعندما ينفد المال تفضح أمره عند السلطات.

٦ – يهرب هو، ويفضحها هو الآخر عند السلطات، فيتم شنقها.

٧ – يهاجر إلى بولندا، فيتم شنقه بسبب جريمة لاعلاقة له بها.

طُبعت هذه البالاد عدة مرات خلال القرن السابع عشر، وفي نهاية القرن ظهر كُتيب للقص النثري ينبني على القصيدة، وأُلحقت به نسخة من البالاد. وكانت الأغنية الشعرية، بطريقتها التي تعتمد على الحكي بضمير المتكلم ، قد تسربت إلى القص النثري الذي يعتمد على الحكي بضمير الغائب. إن للنسخة النثرية تاريخاً نوعياً مختلفاً عن البالاد ؛ فقد صاغت– على منوال السير الإجرامية، مع اقتباسات من الأمثال proverbs– تاريخ حياة مختصر، مع مرويات من الحكايات الهزلية. لماذا تحتّم أن تعاد كتابة شكل شعبي في شكل شعبي آخر؟ [١]: إن الأعمال المكتوبة موجهة إلى جمهور الكلمة المكتوبة أكثر من الجمهور الأصلي، بعد أن دخلت في التفاصيل المتصلة بتأثير القراءات في روايات الرومانس الكلاسيكية. [٢]: إنها

تبحث عن طريقة لتلطيف مافي بارنويل من إجرام، من خلال تصويره بريئاً لايمكنه أن يميز بين ملاك وبغي. [٣]: لقد جعلت الرواية شديدة الإثارة، وجعلتها دينية تعليمية في الوقت نفسه. [٤]: إنها هجوم على مخاطر قراءة النصوص الوثنية. ومع ذلك استمر تطور الشكل إلى رواية يمكن أن تعد منتسبة إلى البالاد الأصلية. إن ما بين أيدينا إذن هو تغير نوعي وسَّع من رواية البالاد، لكنه اختار سمات معينة– مثل شخصية المومس– وركز عليها. في السير الإجرامية الأخرى.

في عام ١٧٣١ أُعيد كتابة البالاد في شكل تراچيديا، وسُمِّيت «تاجر لندن» وهنا نجد تسامياً بنوع وضيع، إلى نوع رفيع: تراچيديا عن عامة الناس وموجهة إلى عامة الناس، وهذا تغير في نوع التواچيديا الذي كان يتميز بأنه يدور حول ملوك وأرستقراطيين، ويتعامل مع قضايا الدولة. لقد غيرت الشخصيات والموضوع من مقومات التراچيديا.

ويؤكد المؤلف چورج ليلو Lillo في مقدمته، على ضرورة التوسع في الشخصيات والموضوع حتى تتضمن عامة الناس وما يشتركون فيه من أحداث، وكان هذا التضمن تغيراً في التراچيديا. وهذا النوع الآن نموذج لما يسميه النقاد «التراچيديا العائلية» Domestic Tragedy. إن ما يشغل ناقد النوع هو السبب والكيفية التي يتم بها دخول مثل هذا النوع الفرعي. إن غالبية الشروح في هذا شروح أيديولوچية ؛ فحبكة شكل شعبي معروف تصبح موضوعاً لشكل من الأشكال الممتازة فى التراث. والمزج بين الشكلين هو إعلاء لدور التاجر، الذي هو واحد من تيمات التراچيديا، وهو أيضاً علامة على تغير حدث في هيراركية الأنواع. ولن يفيد هنا أن نتحدث عن الصلة مع القارئ، أو عن تقاليد القراءة ؛ لأن الأطراف المحورية في «الاتصال» ملغاة، وتقاليد القراءة لا أهمية لها.

هذا التبديل في تصنيف البالاد، من نوع أدبي فرعي إلى نوع أدبي رفيع، ينطوي على إجراءات خاصة بتحول الأنواع ودمجها، وهو أمر تصعب مناقشته هنا. لكنني يمكنني أن أشير إلى أن الزعم الخاص بارتفاع شأن البالاد، كان چوزيف أديسون Addison قد زعم مثله، فيما يتصل بنوع جديد هو المقالة الصحفية، أو نوع «الصحيفة» ؛ فقد زعم، بطريقة مماثلة، أنها عدّلت المقالة الصحفية نفسها كشكل أدبي. وعلاوة على ذلك، فإن ارتفاع شأن البالاد تم بناء على ارتفاع مماثل في شأن طبقة التجار. ولم يكن الوعي بالأنواع في بداية القرن الثامن عشر معزولاً عن الوعي الطبقي. ولم تكن القضية أن النقاد قد حاكوا اهتمام أديسون بالبالاد محاكاة ساخرة، وإنما كانت القضية أن برهنته على ارتفاع شأن النوع قدمت أداة لتناول الصعود الطبقي. نعم، لقد أوحت الاعتبارات الخاصة بالأنواع في هذا الشأن، بأنها يمكن أن تشكل الكيفية التى ينظر بها النقاد إلى الحياة الاجتماعية، أكثر مما أوحت بكيفية انعكاس هذه الحياة.

إن بعض المشكلات التي تدعو إليها مثل هذه النظرية في النوع، تتضمن علاقة الأشكال فيما بينها، ففي أوبرا البالاد The ballad opera –مثلاً– تدخل البالادات الفردية في علاقة مع الموسيقى، والديالوج، والمشهد، والكوميديا. وهناك، فضلاً عن ذلك، ظاهرة ارتباط سونيت مفردة بسونيتات أخرى حتى تشكل متوالية، أو ظاهرة ترابط حكايا نثرية أو قصص قصيرة لتشكلْ في النهاية سلسلة من القصص.

في كتاب بيشوب بيرسي Percy «بقايا الشعر الإنجليزى القديم»، الذي أصبح الوسيلة المحورية لانتقال البالاد إلى الأدب الإنجليزي، توجد نسخة من بالاد بارنويل. ويبرر بيرسي اعتبار البالادات أدباً، من

خلال ادعائه أنها صياغات متميزة، ومن ثم، سعى إلى تأصيلها في التراث الوطني، وسعى إلى عرضها باعتبارها أدباً، فضمّن مختاراته عدداً من القصائد المحترمة. غير أن جانباً هاماً من جهده في كسب رضا الكنيسة الرسمية على النوع الشعبي كان في جمعه لهذه القصائد. ولقد اعتمد على بارنويل في الكشف عن معايير الذوق واللياقة المعمول بها لدى الشعراء الرسميين في القرن الثامن عشر. وهي المعايير التي وجدها متناغمة مع احتياجات جمهوره، ومن ثم فقد نقّح في أناة، بالاد چورج بارنويل، لتلتقي مع المعايير الاجتماعية والأدبية المفترضة لدى هذا الجمهور.

تُرى ما النتائج التي يمكن للمرء أن يلفت الانتباه إليها، فيما يتصل بالتاريخ والنوع، ومن خلال هذا المثال المحدود؟ –من الواضح غالباً أن للأنواع وظائف وأوضاعاً شعبية ورفيعة. من الممكن لتحول النوع أن يكون من فعل المجتمع. تحول النوع يتوازى مع التغيرات الاجتماعية: في الجمهور، وفي تفسير الأدب الشعبى والأدب الرفيع. تتكامل الأنواع المختلفة أو تتضارب بين الجمهور العام. بعض عمليات تغير النوع تميل إلى تكرار نفسها، دون اعتبار للتغير الثقافي: التغير من نص مفرد إلى مجموعة نصوص مثلاً (من السونيت إلى متوالية السونيتات).

إن نجاح نوع واحد– «تاجر لندن» مثلاً –قد يفضي إلى تغيرات أيديولوچية في نوع مبكر– مثل البالاد– ويجري إعداده لجمهور قد ألف التراچيديا. الأنواع المختلفة تخدم أطرافاً مختلفة، لكن كل كتابة جديدة للبالاد تنطوي على اختيار من القصة الأصلية. تتناول البالاد السلوك الاقتصادي الجشع للعاهرة، أما التراچيديا فتتناول السلوك النبيل للتاجر الذي لادور له في القصيدة. وهكذا تمدنا العناصر المختارة بمفتاح لمعرفة ما يتضمنه النوع من الناحية الاجتماعية والثقافية. تنطوي عمليات الترسُّب في الأنواع المختلفة على عناصر من أنواع أخرى سبقتها. بعض عمليات إعادة البالاد تتداخل مع القص النثري وأشكال أخرى تم اكتشافها بتفصيل أكبر. حيث إن الأنواع تفهم عبر العلاقة فيما بينها، يمكننا رؤيتها كأنها استعادة لمنطقة سعت الأنواع الباكرة أن تمحوها، وأن تجد مبرراً جديداً للفصل بين الأدب الشعبي والأدب الرفيع من حين لآخر، فتستقر البلادات حيناً بوصفها أدباً رفيعاً. يمكن توظيف السرد عنصراً يصل بين الأنواع المختلفة، ومن ثم يعطينا دليلاً على وجود متصل تاريخي، وفي نفس الوقت يجعل من التعرف على التغيرات التاريخية في المواقف أمراً ممكناً: الموقف من التاجر، ومن الصبي الذي يعمل عنده، الموقف من العاهرة..

لقد سعيت في هذه الورقة إلى الرد على ثلاثة أنماط من ضعف الثقة في نظرية النوع، وتقديم نظرية بديلة. فقد رددت على الزعم القائل بأن الأصناف النوعية أصناف ملتبسة وغير محددة، وذلك بأن كشفت عما يجعلها ملتبسة، وعما يجعل من نظرية العمليات نظرية شارحة لتحولات النوع. أما الزعم القائل بأن أعضاء النوع الواحد تشترك في عنصر واحد أو عدة عناصر، وهو ما يجعل من دراسة النوع أمراً جوهرياً، فقد رددت عليه من خلال الكشف عن سذاجة هذا الدليل من الناحية التاريخية، ومن خلال بيان أن نظرية النوع لاتتوقف على مثل هذه الافتراضات التأسيسية. ثم رددت بأن أوضحت أن النظرية المعتمدة على «العمليات» في النوع تشرح مقومات النصوص التي تسعى تاريخياً لشرحها.

إن الاتجاه العام لورقتي يمكن اعتباره بهذه الطريقة مساهمة في تجديد نظرية النوع.

هوامش

(١) فردريك جيمسون: «اللاوعي السياسي» (إيثاكا ١٩٨١) ص ١٠٥، والاستشهاد بعد ذلك في المتن.

(٢) جون ريشيرت : «أكثر من Kin وأقل من نوع: ضوابط نظرية النوع» في «نظريات النوع الأدبي»، تحرير: جوزيف ب. ستريلكا، (جامعة بارك ١٩٧٨) ص ٥٧.

(٣) ميشيل فوكو : حفريات المعرفة «ترجمة أ. م. شريدان سميث، (نيويورك ١٩٧٢) ص ٢٢.

(٤) جاك دريدا : قانون النوع»، البحث النقدي ٧، عدد١، (١٩٨٠ ص ٦٤، والاستشهاد بعد ذلك في المتن.

(٥) فرانسيس كيرنس : «صياغة الأنواع في الشعر اليوناني واللاتيني » ١٩٧٢، ص ص ٦ – ٧، ٣٤.

(٦) ارسطو : فن الشعر.

(٧) نورثروب فراي :«تشريح النقد» (برينستون ١٩٥٧) ص ٢٤٧، والاستشهاد بعد ذلك في المتن.

(٨) إليزابيث بروس :«تشريح النقد» (برينستون ١٩٥٧) ص ٢٤٧، والاستشهاد بعد ذلك في المتن.

(٩) هيثر دابرو : «النوع» (لندن ١٩٨٢) ص ١٣٥.

(١٠) هانز روبرت ياوس : «نحو جماليالت للتلقي، ترجمة تايموتي باهتي، (١٩٨٢) ص٨٨

(١١) جاري سول مورسون : «حدود النوع»: يوميات كاتب لديستوفسكي وتقاليد اليوتوبيا الأدبية». (أوستن ١٩٨١)، في المقدمة .

(١٢) إريك هاڤلوك : «الصياغة الشفاهية في أوديب المستبد لسوفوكليس»، التاريخ الأدبي الجديد ١٦ عدد١ (١٩٨٤) ص ١٨٦.

❖

الأنواع الأدبية

"The literary genres"

تزيفتان تودوروف

Tzvetan Todorov

❖

الفصل الأول من كتاب تودوروف: (الفانتاستيك: مقاربة بنيوية لنوع أدبي)

"The Fantastic· a structural approach to a literary Genre" Translated by Richard Howard, London 1973.

«الفانتاستيك» The Fantastic اسم لنوع من الأدب، أو لنوع أدبي كما يقال عادة. وحين نتناول الأعمال الأدبية من منظور النوع فنحن نباشر عملاً خاصاً جداً. إننا نكتشف المبدأ الفاعل في عدد من النصوص، بصرف النظر عما هو خاص بكل واحد من هذه النصوص على حدة، فدراسة عمل بلزاك «القشرة السحرية» في سياق نوع «الفانتاستيك» تختلف تماماً عن دراسة هذا الكتاب في ذاته، أوفي إطار أعمال بلزاك، أو في إطار الأدب المعاصر. ومن ثم فإن مفهوم النوع مفهوم جوهري فيما سيأتي من مناقشة، ولابد أن نسعى أولاً إلى تحديده وتوضيحه، حتى وإن شغلنا هذا المسعى عن «الفانتاستيك» نفسه.

تطرح مقولة النوع عدة أسئلة بشكل مباشر، ولحسن الحظ تتلاشى بعض هذه الأسئلة حالما نصوغها بشكل نهائي. السؤال الأول هو: هل لنا أن نناقش نوعاً ما دون أن تتوفر لنا دراسة الأعمال التي كوّنت هذا النوع (أو على الأقل دون أن نقرأها) ؟ إن الطالب الجامعي الذي يسأل هذا السؤال لابد أن يضيف أن قائمة بأعمال الفانتاستيك ستضم الآف العناوين، فماذا سنفعل، وهذه ليست إلاَّ خطوة في اتجاه الطالب النشط الذي يدفن نفسه بين كتب لابد له أن يقرأها بمعدل ثلاثة كتب يومياً، مشغولاً بأن أعمالاً جديدة هي الآن تُكتب، وأنه، ولاشك، لن يتمكن من استيعابها؟

بيد أن واحدة من أولى سمات المنهج العلمي أنه لايتطلب منا توضيح كل مثال من أمثلة الظاهرة وملاحظته، لكي يصبح من حقنا توصيف الظاهرة. إنما يتقدم المنهج العلمي عن طريق الاستنتاج. إننا، عملياً، نتعامل مع عدد محدود نسبياً من الحالات، ونستنتج منه النظرية العامة. ونحن نتحقق من هذه النظرية عن طريق حالات أخرى، مصححين لها (أو رافضين) كلما دعت الحاجة إلى ذلك. ولايسمح لنا عدد مفردات الظاهرة، مهما كان كبيراً أن نستخرج قوانين كلية، فليس المهم هنا هو كم الملاحظه وإنما المهم هو التماسك المنطقي للنظرية، وقد سجّل دلك كارل پوپر: Karl Popper :

«إنه لمن أبعد ما يكون عن الوضوح، وعن وجهة النظر المنطقية، أن نقتنع باستنتاج نظريات كلية من خلال حالات مفردة. ليست القضية في عدد الحالات ؛ لأن أية نتيجة نهائية قد نصل إليها بهذه الطريقة هي نتيجة زائفة. ليست المسألة في عدد الإوز الأبيض الذي نلاحظه ؛ فهذا لن يبرر النتيجة النهائية القائلة بأن كل الأوز أبيض..»

ومن ناحية أخرى، فإن فرضيةً تنبني على ملاحظة عدد محدود من الإوزّ، لكنها تخبرنا أيضاً أن

بياض هذا الإوز هو اطّراد لسمة ملموسة– هي فرضية مشروعة تماماً. وإذا انتقلنا من الإوز إلى الروايات، فإن هذه الحقيقة العلمية العامة لاتنطبق على دراسة الأنواع فحسب، بل تنطبق أيضاً على دراسة أعمال كاملة لكاتب ما، أو على دراسة فترة معينة.. إلخ. لنترك هذه القضية إذن، ونتجه إلى قضايا لاتحتاج إلى مراجعة.

إن مستوى التعميم الذي يصل إليه النوع يطرح السؤال الثاني: هل هناك عدد محدود من الأنواع (كالشعر الغنائي، والملحمة، والدراما)؟ أم أن هناك أنواعاً أكثر من ذلك؟ هل للأنواع عدد محدد أم أنها غير محددة العدد؟. يميل الشكلانيون الروس إلى إجابة نسبية، فطبقاً لتوما تشيفسكيTomatchevski : «تنقسم الأعمال إلى مجموعات واسعة العدد، تنقسم بدورها إلى أنماط ونوعيات. وبهذه الطريقة تتم حركة التوزيع على الأنواع)؛ فنحن نتحرك من مجموعات مجردة إلى مجموعات تاريخية محددة (قصيدة بيرون، وقصة تشيكوف القصيرة، ورواية بلزاك، والأناشيد odes، والشعر البروليتاري)، ثم نتحرك إلى أعمال بعينها. يطرح هذا النص. من المشكلات أكثر مما يحل، وسنعود إليه بعد قليل. ولكن ربما نكون قد رضينا فعلاً بالفكرة القائلة بوجود أنواع في مستويات مختلفة من التعميم، وبأن ما يحدد مضمون هذه الفكرة هو النظرة التي نختارها.

أما المشكلة الثالثة فهي مشكلة جماليات النوع. لقد قيل لنا إنه لن يكون مجدياً أن نتكلم عن أنواع (تراجيديا –كوميديا.. إلخ)؛ لأن العمل الفني عمل متفرد أساساً، ويتم تقييمه من خلال ما هو أصيل فيه ويتميز به عن سائر الأعمال الأخرى، وليس من خلال ما يشبه فيه هذه الأعمال الأخرى. إنني إذا أحببت عملاً مثل The charter house of porma، فإنني أحبه لا لأنه رواية (نوع)، بل لأنه رواية مختلفة عن كل الروايات الأخرى (لأنه عمل متميز). ينطوي هذا التلقي على موقف رومانتيكي، وذلك إذا نظرنا إلى الأداة التي تقف وراء الملاحظة؛ فمثل هذا الموقف– إذا تكلمنا بدقة– ليس موقفاً زائفاً. إنه مجرد موقف دخيل. قد نحب عملاً أدبياً معيناً لسبب أو لآخر، وليس هذا ما يحدد العمل موضوعاً للدراسة. إن الدافع وراء مسعى فكري معين لايحتاج إلى أن نملي عليه الشكل الذي يفترضه هذا المسعى في النهاية. الأمر نفسه يحدث في علم الجمال بشكل عام. ولكننا لن نتناوله هنا، لا لأنه غير موجود، ولكن لأنه يفوق إمكاناتنا الحالية إلى حد بعيد.

ومهما يكن من أمر، فإننا يمكن أن نصوغ نفس الاعتراض بعبارة مختلفة، وإذ ذاك يصبح من العسير ردّه. إن مفهوم النوع Genre (أو الأنواع Species) مستمد من العلوم الطبيعية، ولم يكن مصادفة أن يكون رائد التحليل البنيوى لعملية السرد– فلاديمير بروب– قد وظّف النسب الرياضية في علم النبات وعلم الحيوان. أما الآن فهناك اختلاف نوعي بين معاني مصطلحي «النوع Genre » و«النوع Specie»، ويعتمد الاختلاف على ما إذا كانت الاصطلاحات مطبقة على كائنات طبيعية أو على أعمال من نتاج العقل. في الحالة الأولى لن يعدّل ظهور مثال جديد بالضرورة من سمات النوع، ومن ثم فإن خصوصيات الأمثلة الجديدة يمكن استنتاجها، في معظمها وعلى نحو كامل، من نموذج النوع. يمكن أن نجد مثالاً على ذلك في حالة نوع نَمر (البّر) Tiger؛ إذ نستطيع أن نستنتج من نوع نَمر البَر كل السمات الخاصة بأي نمر مفرد، ولايؤدي ميلاد نمر جديد إلى تعديل تعريفنا للنوع. إن تأثير الكائنات الحية المفردة على تطور النوع

تأثير بطيء، إلى درجة يمكن معها الحسم على المستوى العلمي. الأمر نفسه في حالة الممارسة اللغوية (على الرغم من أنها بدرجة أقل) ؛ إذ لاتؤدي الجملة المفردة إلى تعديل قواعد اللغة، ولابد للنحو أن يتيح لنا استنتاج خصوصيات الجملة.

ليس الأمر على النحو نفسه في منطقتي الفن والعلم ؛ فالتطور يعمل هنا بإيقاع مختلف تماماً، وكل عمل يعدِّل من جملة الأعمال الممكنة، وكل مثال جديد يغيِّر في النوع. ولابد لنا أن نقول: إننا في الفن نتعامل مع لغة يكون كل تلفظ فيها لانحوياً في نفس لحظة تلفظه. وبدقة أكثر: نحن لانعطي لنص ما الحق في أن يأخذ مكانه في تاريخ الأدب أو تاريخ العلم إلا بقدر ما يحدثه من تغيير في تصورنا السابق عن نشاط أو آخر. والنصوص التي لاتحقق هذه الوضعية تنتقل آلياً إلى فصيلة أخرى، من تلك التي يمكن أن نسميها «أدب دارج» أو «أدب جماهيرى» مرة، أو نسميها -مرة أخرى- تمرينات أكاديمية أو تجارب غير أصيلة (ومن ثم فإن خلطاً حتمياً يحدث بين الإنتاج الفني: أي النموذج المتميز، من ناحية، والإنتاج الجماهيري، أي الأنماط الميكانيكية من ناحية أخرى). ولكي نعود إلى موضوعنا نقول: إن الأدب الدارج وحده (القصص البوليسية - الروايات المسلسلة -قصص الخيال لعلمي.. إلخ) سيسلك طريقاً يلبي متطلبات النوع بالمعنى الذي نجده في العلوم الطبيعية ؛ ذلك أن مقولة النوع، بهذا المعنى، لن تكون ملائمة للنصوص الأدبية على وجه الخصوص.

مثل هذا الموقف يقتضي أن نوضح افتراضاتنا النظرية الخاصة. فعند تناولنا لأي نص ينتمي إلى الأدب، لابد أن نأخذ في اعتبارنا احتياجات مزدوجة: لابد أن نكون واعين - أولاً بأن النص تتجلى فيه سماته الخاصة، التي يشترك فيها مع كل النصوص الأدبية، أو مع النصوص التي تنتمي إلى واحدة من المجموعات الفرعية للأدب (تلك التي ندعوها على وجه الدقة: «الأنواع»). ومن غير المفهوم في أيامنا هذه أن ندافع عن القضية التي تقول إن كل شيء في العمل الأدبي هو شيء متفرد، هو نتاج جديد لبصمة خاصة من الإلهام الشخصي، هو خلق جديد لا علاقة له بالأعمال السابقة. ولابد أن نفهم -ثانياً -أن النص ليس مجرد نتاج لمزيج مكون من الخصائص الأدبية الممكنة، بل هو أيضاً عملية تحويل لهذا المزيج.

يمكن القول إذن إن كل دراسة أدبية لابد أن تسير في حركة مزدوجة: من العمل المعين إلى الأدب في عمومه (أو النوع)، ومن الأدب في عمومه (أو النوع) إلى العمل المعين. ولابد أن نعطي لهذه الحركة - أو تلك- الحق مؤقتاً في أن تشير إلى الاختلافات والتشابهات ؛ فهذه عملية مشروعة تماماً. بل إن من طبيعة اللغة أن تتحرك في إطار من التجريد، وفي إطار من «النوعية» Generic. وما هو منفرد لايمكن أن يوجد في اللغة، وتصوُّرنا عما هو آلي ومحدد في النص يصبح توصيفاً لنوع أدبي ما، سمته الخاصة أن النص الذي نتحدث عنه هو أول مثال متميز له. وأي توصيف للنص من خلال الحقيقة الفعلية القائلة بأنه مصنوع من كلمات -هو توصيف للنوع. وليس هذا الجزم مسألة نظرية خالصة ؛ فالتاريخ الأدبي يعطينا أمثلة متكررة لحالات قلّد فيها التابعون ما كان يفعله الرواد بالضبط.

من الممكن إذن ألا تكون هناك مشكلة في «رفض فكرة النوع»، كما طالب بذلك كروتشه Croceعلى سبيل المثال. ومثل هذا الرفضّ سيتضمن التخلي عن اللغة، ولا يمكن صياغته على نحو

محدد. ومن المهم، من ناحية ثانية، أن نعي درجة التجريد التي نفترضها، وموقف هذا التجريد في علاقته بأي تطور فعلي: فمثل هذا التطور سيجاري نظام المصنفات القائم، ويخرج عليه في الوقت نفسه.

وتبقى حقيقة أن الأدب الآن يبدو متخلياً عن مقولة التقسيم إلى أنواع، وذلك منذ ما يربو على عقد مضى. لقد كتب موريس بلانشو Maurice Blanchot:

«الكتاب وحده هو ما يهمنا، كأنه يقف وحده بعيداً عن الأنواع، وبمعزل عن العبارة الواصفة: نثر، شعر، رواية، شهادة.. وذلك بطريقة يتأبّى معها الكتاب على التصنيف، ويتنكر للقوة التي تدفعه إلى تحديد مكانه وشكله. الكتاب ينبثق فقط من الأدب. وإذا توقف الأدب في عمومه عن التقدم، فإن الأسرار والصيغ وحدها هي التي تسمح لنا بنقل الواقع إلى كتاب» [كتاب المستقبل].

لماذا إذن نطرح هذه المشكلات التي عفا عليها الزمن؟ لدى جيرار جينيتGrard Genettc إجابة كاملة على هذا السؤال: «يتم إنتاج الخطاب الأدبي وتطوره طبقاً للأبنية التي يمكنه تجاوزها، لالشي إلا لأنه وجدها في مجال لغته وأسلوبه حتى اليوم» وبما أن التجاوز قائم، كان لابد للمعيار أن يكون واضحاً. بل إن من المشكوك فيه أن يكون الأدب المعاصر مستثنى من قاعدة التقسيم إلى أنواع. كل ما هنالك أن هذه التقسيمات لم تعد تنظر بعين الاعتبار إلى مقولات خلّفتها نظريات أدبية منتمية إلى الماضي.

ولم نعد مضطرين الآن –بطبيعة الحال– إلى تحمل مثل هذه المقولات، ومع ذلك هناك حاجة متزايدة إلى توضيح الفصائل التجريبية التي يمكن تطبيقها على العمل الأدبي المعاصر. وبطريقة أكثر عمقاً: فإن الفشل في إدراك وجود الأنواع مساوٍ تماماً للزعم بأن عملاً أدبياً ما لاينطوي على أية علاقة مع الأعمال السابقة عليه. إن الأنواع هي – تحديداً– تلك النقاط المرشدة التي يزعم بها العمل أن له علاقة بعالم الأدب.

وحتى نتقدم خطوة إلى الأمام، دعونا نختر نظرية معاصرة للأنواع لندقّق فيها النظر. وحين نبدأ من نموذج واحد على هذا النحو يمكننا أن نصل إلى المبادئ الإيجابية المرشدة لعملنا في أحسن صورها، والمخاطر التي ينبغي تجنبها. ولا ينبغي أن نقول إنه لن تنشأ عن خطابنا الخاص مبادئ جديدة ؛ لأننا نمضي في نفس الطريق، أو لأن عقبات لاشك فيها سوف تظهر في نقاط متعددة.

لقد تمت مناقشة نظرية الأنواع على نحو تفصيلي هذه المرة عند نورثروب فراي Northrop Frye، وخاصة بالصورة التي صاغها في كتابه «تشريح النقدAnatomy of Criticism». وحتى في هذه الدراسة التي اختيرت على نحو اعتباطي يحتل فراي مكاناً متقدماً بين النقاد الأنجلو – أمريكيين. ولاشك أن كتابه أحد كتب النقد الهامة التي نشرت منذ الحرب العالمية الثانية. و«تشريح النقد» هو نظرية للأدب (ومن ثم نظرية للأنواع) ونظرية للنقد في الوقت نفسه، يتآلف هذا الكتاب –بتحديد أكثر– من نوعين من النصوص: نوع نظري (المقدمة والخاتمة، والفصل الثاني: النقد الأخلاقي – نظرية الرموز») والنوع الآخر وصفيّ أكثر، حيث يوضح فراي نظام الأنواع كما يراه. ولكننا لكي نفهم هذا النظام يجب ألا نعزله عن الكتاب ككل، ومن ثم فإننا سنبدأ بالجزء النظري.

وهذه هي نقاطه الرئيسية:

(١) تخضع الدراسات الأدبية للجدية والصرامة نفسها التي تخضع لها العلوم الأخرى: حين يوجد النقد لابد أن يكون اختباراً للأدب، من خلال إطار مفهومي مأخوذ من مسح استقرائي للمجال الأدبي. وربما يكون في النقد عنصر علمي يميزه عن التطفل الأدبي من ناحية، وعن الموقف النقدي الشارح للعمل من ناحيه أخرى.

(٢) التأكيد على هذه المسلّمة الأولى ضروري، لكي نستبعد أي حكم قيمي يتعلق بالعمل المدروس، ويولي فراي هذه النقطة عناية خاصة. ويمكن أن نخفف هذا الحكم فنقول: إن التقييم يحتل مكاناً في مجال البويطيقا Poetics، ولكن حين نشير إلى التقييم سنعقّد المسائل لغير ماهدف.

(٣) العمل الأدبي، مثل الأدب في عمومه، يشكّل نظاماً ليس فيه شيء يستحق المخاطرة. أو كما يصور فراي المسألة: «إن المسلّمة الأولى في هذه القفزة الاستقرائية هي نفسها المسلمة الموجودة في أي علم: أعني افتراض التماسك الشكلي».

(٤) يختلف المنظور التزامني تماماً عن المنظور التعاقبي: إذ يقتضي المنظور التزامني أن ننتبه للأبعاد التزامنية في التاريخ، ولهذا لابد أن نبدأ بالبحث عن النظام. وكما كتب فراي في كتابه « خرافة التماثل Fable of identity»: «عندما يتناول الناقد عملاً أدبياً، فإن أكثر شيء طبيعي يفعله هو تثبيت هذا العمل، أن يتجاهل حركته عبر الزمن، وينظر إليه كما لو كان بناء من الكلمات، وكما لو كانت كل أجزائه موجودة في وقت واحد».

(٥) لايدخل النص الأدبي في علاقة مرجعية مع «العالم»، كما يحدث في كلام الحياة العادية غالباً. إنه لايمثل شيئاً آخر، لايمثل إلا نفسه. ويشبه الأدب في هذا علم الرياضيات أكثر مما يشبه اللغة المعتادة. ولايمكن للخطاب الأدبي أن يكون حقيقياً أو زائفاً، يمكنه فقط أن يكون فعالاً في المنطقة التابعة له: «إن الشاعر، مثل عالم الرياضيات، لايعتمد علي الحقيقة الوصفية، بل على مطابقتها لمسلماته النظرية.. والأدب، مثل الرياضيات، هو لغة، لاتقدم بذاتها حقيقة ما، وإن كان ممكناً أن تمدنا بأدوات التعبير عن أي عدد من الحقائق». وهكذا يشترك النص الأدبي مع الحشو، فهو يشير إلى نفسه: «إن الرمز الشعري يعني نفسه أساساً في علاقته بالشاعر». وإجابة الشاعر، فيما يتعلق بمعنى أي عنصر من عناصر عمله، لابد أن تكون دائما كما يلي: «إنني أريد له أن يشكّل جزءاً من اللعبة».

(٦) يتخلّق الأدب من الأدب، وليس من الواقع، سواء كان هذا الواقع مادياً أو فيزيقياً ؛ فكل عمل أدبي مسألة ابتكار: «إن الشعر لايمكن صنعه إلا من قصائد أخرى، والروايات لايمكن صنعها إلا من روايات أخرى، والأدب يشكّل نفسه ولا يشكّل شيئاً خارجاً عنه، وكل شيء جديد في الأدب هو إعادة تصنيع لشيء قديم، والتعبير عن الذات في الأدب شيء لم يوجد قط.»

لاشيء من هذه الأفكار أصيل تماماً (رغم أن فراي نادراً ما يعطينا مصادره)، ويمكننا أن نجد هذه

الأفكار من ناحية لدى مالارميه Mallarmé وفاليري valéry، فضلاً عن اتجاه في النقد الفرنسي المعاصر تستمر تقاليده (بلانشو –بارت Barthes – بينيت Benette). ومن ناحية أخرى يمكننا أن نجد هذه الأفكار بوفرة لدى الشكلانيين الروس. وأخيراً لدى كتاب مثل ت – إس– إليوت T.S. Eliot. وجملة هذه المسلّمات فعالة في الدراسات الأدبية، مثلما هي فعالة في الأدب نفسه، وتتألف منها نقطة انطلاقنا الخاصة. غير أن كل هذه المسلمات تأخذنا بهدوء بعيداً عن الأنواع ؛ فلنتحول إذن إلى هذا الجزء من كتاب فراي الذي يعنينا بشكل مباشر.

في كتاب «التشريح» (الذي يتألف، فيما أذكر، من نصوص كانت قد ظهرت أولاً بشكل منفصل) يفترض فراي قوائم متعددة من الفصائل، كل منها يمكن أن يُعاد تقسيمه إلى أنواع (رغم أن فراي يطبق مصطلح «النوع» على واحدة فقط من هذه القوائم). وليس في نيتي مناقشتها تفصيلياً هنا، وحين أركز على المناقشة المنهجية الخالصة لن أركز إلا على الأساس المنطقي لتصنيفه، دون أن أعطي أمثلته على هذا التصنيف.

(١) يحدد التصنيف الأول صيغ القص، Modes of Fiction، ويتم صياغتها من خلال العلاقة بين البطل، والعمل الأدبي، وأنفسنا أو قوانين الطبيعة. وعددها خمس صيغ:

أ – البطل متفوق في طبيعته بالنسبة للقارئ، وبالنسبة لقوانين الطبيعة. ويسمى هذا النوع: أسطورة myth.

ب– البطل متفوق في درجته بالنسبة للقارئ، وبالنسبة لقوانين الطبيعة. وهذا النوع هو: حكايات الأبطال أو حكايات الجان Fairy tales .

ج – البطل متفوق في درجته بالنسبة للقارئ، لكنه غير متفوق بالنسبة لقوانين الطبيعة. وهذا هو نوع المحاكاة العالية High Mimitic.

ء – البطل على قدم المساواة مع القارىء ومع قوانين الطبيعة. وهذا هو نوع المحاكاة الخفيضةLow mimetic.

هـ – البطل أقل من القارئ. وهذا هو نوع المفارقة irony.

(٢) الفصيلة الأساسية الثانية هي فصيلة قائمة على الاحتمال. والأُساسان اللذان يقوم عليهما الأدب هنا هما: السرد المعقول، والسرد الذي تكون فيه الشخصيات قادرة على فعل اى شيء.

(٣) وتركز الفصيلة الثالثة على اتجاهين مبدئيين في الأدب هما: الاتجاه الكوميدي comic الذي يوفق بين البطل والمجتمع، والاتجاه التراجيدي tragic الذي يعزل البطل عن المجتمع.

(٤) أما التصنيف الذي يبدو أعظم أهمية عند فراي، فهو التصنيف الذي يحدد الأنماط الأصلية. وهناك أربعة أنماط من هذا النوع (أربع حبكات رئيسية أولىMythos» – ولنستخدم الاصطلاح الذي

يستخدمه فراي بوصفه مرادفاً لـــ «الأنماط الأصلية»)– تقوم على التعارض بين الحقيقي والمثالي. وهكذا، يعرّف فراي الرومانس (بأنها تقوم على أساس مثالي) والمفارقة (بأنها تقوم على الواقع) والكوميديا (بأنها تنطوي على تحول من الواقع إلى المثال) والتراچيديا (بأنها تنطوي على تحول من المثال إلى الواقع)

(٥) بعد ذلك يأتي التقسيم إلى أنواع، بناء على نمط الجمهور الذي تتوجه إليه الأعمال ؛ فتكون الأعمال دراما (أي أنها تؤدّي أمام جمهور)، وشعراً غنائياً (أي أنها تُغنّي)، وشعراً ملحمياً (أي أنها تُحكى)، وتكون الأعمال نثراً (أي أنها تُقرأ). وينضاف إلى ما سبق التحديد التالي: «أن التفرقة الرئيسية كامنة في أن الشعر الملحمي الشفاهي Epos متّصل وقائعي وخيالي».

(٦) يقوم التصنيف الأخير على مصطلحات دالة على التعارض بين ماهو عقلي وما هو جسمي، وبين ماهو انطوائي وما هو انبساطي. ويمكن أن نمثل له برسم تخطيطي على هذا النحو:

	عقلي	جسمي
انطوائي	الاعتراف	الرومانس
انبساطي	التشريح	الرواية

هناك بعض الفصائل (ويمكن أن نقول بعض الأنواع أيضاً) افترضها فراي، وجرأته فيها واضحة وجديرة بالاحترام. ويبقى أن نرى ما أسهمت به.

(١)

أولى الملاحظات التي يمكن أن نسجلها وأسهلُها قائمة على المنطق، إن لم تكن قائمة على الذوق العام (وسوف تظهر فائدتها في دراسة الفانتاستيك، وآمل أن تكون مفيدة فيما بعد). إن تصنيفات فراي لم تصغ صياغة مؤسسة على المنطق، سواء في كل صنف على حدة أو علاقتها ببعضها البعض. لقد أشار ويمسات Wimssatt وهو على حق، إلى استحالة أن نوائم بين التصنيفين الرئيسيين: الأول والرابع اللذين لخصناهما آنفاً، نظراً لتناقضاتهما الداخلية التي تظهر بوضوح بمجرد أن نقوم بتحليل خاطف للتصنيف الأول.

في هذا التصنيف تتم مقارنة البطل بالقارئ (نحن أنفسنا) وبقوانين الطبيعة، فضلاً عن أن العلاقة (بالتفوق) يمكن أن تكون علاقة كيفية (في النوع) أو علاقة كمية (في الدرجة). ولكن إذا تأملنا مفردات هذا التصنيف سنكتشف أن تجميعات عديدة مفتقدة في قائمة فراي. فلنقل إن هناك عدم تناسق ؛فهناك فصيلة واحدة من البطل غير المتفوق في مقابل ثلاث فصائل للبطل المتفوق. بل إن التفرقة علي أساس النوع

في مقابل الدرجة طبِّقت مرة واحدة، بينما كان يجب إنتاجها فيما يتصل بكل فصيلة. ولاشك أننا يجب أن نتجنب عيب التفكك، من خلال المطالبة بتقييدات إضافية نستنتج منها عدد الإمكانيات. فعلى سبيل المثال نستطيع أن نقول إن علاقة البطل بقوانين الطبيعة هي علاقة بين الكل وعنصر واحد، وليست علاقة بين عنصرين، فإذا أطاع البطل هذه القوانين لايمكن أن تطرح مسألة الاختلاف بين الكمي والكيفي. وبنفس الطريقة يمكن أن نؤكد أنه إذا كان البطل غير متفوق بالنسبة لقوانين الطبيعة، فإنه يمكن أن يكون متفوقاً بالنسبة للقارئ، لكن العكس ليس صحيحاً. هذه تقييدات إضافية ستسمح لنا أن نتجنب التناقضات، لكنها ضرورية جداً لصياغة التناقضات، وإلا فنحن نستخدم نظاماً غير واضح، ونظل في عالم الثقة التامة، إن لم يكن عالم الغيبيات.

هناك اعتراض قد يُوجَّه إلى اعتراضاتنا السابقة هو: إذا كان فراي قد عدّد خمسة أنواع (أو صيغ) فقط من الاحتمالات الثلاثة عشر الممكنة نظرياً، فإنما كان ذلك لأن لهذه الأنواع الخمسة وجوداً حقيقياً، وهو مالا نجده في الأنواع الثمانية الأخرى. وتقودنا هذه الملاحظة إلى تفرقة أخرى هامة بين معنيين لكلمة «نوع»، ولكي نتجنب الغموض تماماً لابد أن نضع على جانب «الأنواع التاريخية» Historical Genres وعلى الجانب الآخر «الأنواع النظرية» Theoritical Genres، الأولى تُستنتج من ملاحظة الواقع الأدبي، بينما تُستنتج الثانية من المنظومة النظرية. وكان ما تعلمناه في المدرسة عن الأنواع يتصل دائما بالأنواع التاريخية ؛ فقد حدثونا عن التراجيديا الكلاسيكية، لأن لدينا في فرنسا أعمالاً لها علاقة واضحة بهذا الشكل الأدبي. ونجد أمثلة على الأنواع النظرية من ناحية أخرى في أعمال الكُتّاب القدماء عن البويطيقا ؛ إذ يتابع ديوميدز، Diomedes في القرن الرابع الميلادي، أفلاطون Plato في تقسيمه الأنواع كلها إلى فصائل ثلاث: تلك التي يتكلم فيها الراوي وحده، وتلك التي تتكلم فيها الشخصيات وحدها، وتلك التي يتكلم فيها الاثنان معاً –وهذا التصنيف لايقوم على المضاهاة مع الأعمال الموجودة في تاريخ الأدب (كما هو الحال في الأنواع التاريخية)، وإنما يقوم على فرضية مجردة تسلّم بأن الذي يؤدي فعل الكلام هو أهم عنصر في العمل الأدبي، وأننا نستطيع– وفقاً لطبيعة هذا المؤدي– أن نميز عدداً، منطقياً ويمكن حصره، من الأنواع النظرية. ويواصل ليسنج Lessing الطريقة نفسها عندما «يحصي» مقدِّماً الأنواع المتفرعة عن «الإبيجراما»، وهو يؤكد أنها أنواع تتألف من عمليتي توقّع وشرح: «بطبيعة الحال، قد يكون هناك نوعان فقط من الأنواع المتفرعة عن الإبيجراما: الأول توقّع ضعيف دون تقديم حل، والثاني يقدم الحل دون أن تكون هناك توقعات»

ونظام فراي الذي نحن بصدده، مثل نظام الكتاب القدماء أو نظام ليسنج، يتألف من أنواع نظرية لا أنواع تاريخية، فهناك عدد محدود من الأنواع، لا لأننا لا نملك ملاحظة عدد أكبر، وإنما لأن المبدأ الذي يقوم عليه النظام يمدنا بهذا العدد. ومن ثم كان ضرورياً أن نستنتج كل الامتزاجات الممكنة من الفصائل المختارة. بل ربما نقول أنه لو لم يكن متاحاً لواحد من هذه الامتزاجات أن يعلن عن نفسه، فإننا لابد أن نصفه بتروٍّ أكثر، تماماً كما هو الحال في نظام مندلييف، Mendeleyev- حيث يمكن للمرء أن يصف حتى خصائص تلك العناصر التي لم تُكتشف بعد. وهذا يشبه أن نصف خصائص الأنواع –ومن ثم الأعمال– التي مازالت في طريقها إلينا.

يمكننا أن نضيف ملحوظتين أُخريين إلي هذه الملاحظة الأولي: الأولي أن أية نظرية للأنواع تقوم علي مفهوم للعمل، علي صورة للعمل تتضمن عدداً من الخصائص المجردة من ناحية وعدداً من القوانين التي تحكم العلاقة بين هذه الخصائص من ناحية أخرى. فإذا كاف ديوميدز قد قسّم الأنواع إلى ثلاث فصائل، فما ذلك إلا لأنه سلّم أن في العمل سمة معنية: هي وجود مؤدٍّ لفعل الكلام. بل إنه بتأسيسه للتصنيف على هذه السمة، يبرهن على الأهمية المبدئية للسمة التي افترضها. وبنفس الطريقة، إذا كان فراي يؤسس تصنيفه على ضوء علاقة التفوق أو عدم التفوق بيننا وبين البطل، فذلك لأنه ينظر إلى هذه العلاقة باعتبارها عنصراً من عناصره الأساسية.

ويمكننا أن نمضي خطوة أكثر تقدماً، فنقدم تحديدات إضافية للأنواع النظرية، ونتحدث عن أنواع أحادية العنصر وأنواع مركبة العناصر. سيحدد الأولى وجود – أو غياب– سمة واحدة، كما هو الحال عند ديوميدز. أما الثانية فيحددها تعايش سمات متعددة. يمكن لنا –على سبيل المثال– أن نحدد النوع المركب «السونيت» «Sonnet» بأنه مركب من الخصائص التالية: (١) قواعد معينة مثل القوافي (٢) قواعد معينة مثل الوزن (٣) قواعد معينة مثل الموضوع. ومثل هذا التحديد يفترض مسبقاً نظرية للوزن، والقوافي، والموضوعات (بعبارة أخرى يفترض نظرية شاملة للأدب). لقد أصبح واضحاً إذن أن الأنواع التاريخية تشكل جزءاً من الأنواع النظرية المركبة.

(٢)

ستقودنا ملاحظة تفكك شكلي معين فى تصنيفات فراي إلى ملاحظة لا يمكن نسبتها إلى الشكل المنطقي لمقولاته، وإنما يمكن نسبتها إلى مضمون هذه المقولات. ففراي لم يحدد أبداً مفهومه للعمل (وهو مفهوم لابد أن ينفعنا، كما رأينا، باعتباره نقطة انطلاق في أي تصنيف إلى أنواع). وخصص فراي صفحات قليلة لافتة للمناقشة النظرية للمقولات النوعية التي قدمها، ولنحاول أن نفعل ذلك أيضاً بدلاً منه.

دعونا أولاً نعدّد بعض هذه المقولات: المتفوق /غير المتفوق– المحتمل حدوثه / الفانتازي –التوافق/ الإقصاء (في العلاقة مع المجتمع)– الحقيقي/ المثالي– الانطوائي/ الانبساطي– العقلي/ الجسمي. لماذا تكون هذه المقولات– وليس غيرها– هي المفيدة في توصيف النص الأدبي؟ إن المرء ليبحث عن دليل مقنع ودقيق يثبت هذه الأهمية، ولكن لا أثر لهذا الدليل. بل إننا لانعجز عن ملاحظة سمة مشتركة في هذه الفصائل: أن لها طبيعة غير أدبية، أنها جميعاً مستعارة من الفلسفة، أو علم النفس، أو من الأخلاق الاجتماعية، فضلاً عن أنها ليست مستعارة من فلسفة محددة أو علم نفس محدد. وسواء أخذنا هذه المصطلحات بمعنى أدبي خاص ومحدد، أو قادتنا هذه المصطلحات خارج نطاق الأدب، وحيث إن أحداً لم يحدثنا عن هذا المعنى، وإن هذه هي الإمكانية الوحيدة التي نعتد بها ؛ فإن الأدب لايصبح أكثر من أدوات تتجلى من خلالها المقولات الفلسفية ؛ ومن ثم يصبح استقلاله محل خلاف عميق –وسننكر مرة ثانية واحداً من المبادئ النظرية التي نصّ عليها فراي صراحة.

حتى إذا طبّقنا هذه المقولات على الأدب وحده سنحتاج إلى مزيد من الشرح المستفيض، فهل نستطيع أن نتحدث عن «البطل» باعتباره مقولة تشرح نفسها؟ ما المعنى الدقيق لهذه الكلمة؟ وما الذي يمكن أن يفعله؟ وهل النقيض (الفانتازيا) هو فقط القصص التي تكون شخصياتها قادرة على «فعل أي شيء»؟ وعلاوة على ذلك، يمدنا فراي نفسه بتفسير آخر للاحتمال الذي يشكك في المعنى الأول للكلمة: «إن الرسام الأصيل يعرف، بطبيعة الحال، أنه عندما يطلب الجمهور صورة لموضوع ما فإنه يريد عموماً الضد الكامل، يريد صورة لتقاليد في التصوير تتشابه مع هذه الصورة».

(٣)

حين نؤكد أن تحليل فراي مايزال محكماً نكتشف مسلّمة أخرى تلعب دوراً قيادياً في نظامه، رغم أنها لم تصغ بدقة. والنقاط التي ننقدها حتى الآن يمكن أن تتواءم ببساطة ودون تغيير النظام ذاته، ويمكن أن نتجنب التفكك الذي يصيب النظام من حيث منطقه، وأن نعثر على أساس نظري لاختيار المقولات. ونتائج هذه المسلمة أمر في غاية الأهمية، لأنها تنطوي على خيار أساسي يمكن به لفراي أن يقف بوضوح في مقابل الموقف البنيوي، واصلاً نفسه– بدلاً من ذلك– بتراث يضم أسماء مثل يونج Jung وجاستون باشلار Blachelard، وجلبرت ديورانتد Gilbert Durand (مهما كان اختلاف أعمالهم).

وهذه هي المسلّمة: أن الأبنية التي شكّلتها ظواهر أدبية تفصح عن نفسها في مستوى تلك الظواهرة، ويمكن ملاحظة هذه الأبنية بشكل مباشر. وعلى العكس من ذلك يكتب ليفي –شتراوس- Lévi Strauss: «إن المبدأ الأساسي هو أن مقولة البناء الاجتماعي لا تتعلق بالواقع التجريبي، بل تتعلق بالنموذج الذي يتم بناؤه تبعاً لهذا الواقع». ولمزيد من التبسيط لابد أن نقول إن الغابة والبحر تشكلان –بالنسبة لفراي– بناء أحادي العنصر، وتكشف هاتان الظاهرتان بالنسبة للبنيوي (على العكس) عن بناء مجرد، وهو بناء عقلي ويقف على طرف نقيض من البناء السابق، أو فلنقل إنهما البناء الاستاتيكي، والبناء الديناميكي. ومن هنا نرى لماذا تلعب صور معينة، مثل الفصول الأربعة، أو أوقات اليوم الأربعة: أو العناصر الأربعة، لماذا تلعب مثل هذا الدور الهام عند فراي. وكما يؤكد هو نفسه في تقديمه ترجمة لباشلار: «إن الأرض، والهواء، والنار، والماء ماتزال هي العناصر الأربعة للتجربة الخيالية، وستكون كذلك دائماً» وبينما يكون «بناء» البنيويين مبدأ مجرداً أو قاعدة مجردة قبل كل شيء، يتقلّص «بناء» فراي إلى بناء في فراغ. ومن الواضح أن فراي على حافة «بناء» أو «نظام» غالب من التفكير يمكن اختزاله في رسم بياني. والحق أن كلتا الكلمتين مترادفتان إلى حد ما.

المسلمة لاتحتاج إلى براهين، لكن تأثيرها يمكن أن يكون كبيراً من خلال النتائج التي نتوصل إليها لو وافقنا على هذه المسلّمة. وحيث إن التنظيم الشكلي لايمكن الإمساك به فإننا نؤمن، على مستوى التصورات نفسها، أن كل ما يمكننا قوله سيظل في النهاية تقريباً. ولابد أن نكون مطمئنين للاحتمالات، بدلاً من التعامل مع حقائق وأمور مستحيلة. ولنعد إلى مثالنا على النوع وحيد العنصر: إن الغابة والبحر يمكن

أن يوجدا في حالة تعارض غالباً، وهما بهذه الطريقة يشكّلان «بناء»، لكنهما لايملكانه. بينما يشكل الاستاتيكي والديناميكي بالضرورة تعارضاً يعلن عن نفسه في صورة الغابة والبحر. إن الأبنية الأدبية أنظمة متعددة من القواعد الصارمة، وتجلياتها فقط هي التي تتطابق مع الاحتمالات. ولو بحثنا عن الأبنية في مستوى التصورات الواضحة، فنحن بذلك نرفض كل معرفة يقينية.

وهذا هو بالتحديد ما حدث في حالة فراي. فواحدة من الكلمات التي ورد ذكرها كثيراً في «تشريح النقد» «كلمة» «غالباً» ومرادفاتها. وهذه بعض الأمثلة:

«ترتبط الأسطورة في« الذهن [غالباً] بالطوفان: الرمز الدائم لبداية الفعل ومنتهاه. ويوضع البطل الصغير (غالباً) في تابوت أو صندوق يطفو على سطح البحر.. وعلى أرض جدباء [قد] يتم إنقاذ البطل الصغير من حيوان ما أو عن طريق حيوان ما.. و[معظم] مواقفه العامة تكون في قمة الجبل، أو في الجزيرة، أو على البرج، أو في البيت المضيء، أو على السلم، أو على درج السلم... [وربما] يكون شبحاً أيضاً مثل والد هاملت، أو [ربما] لايكون شخصية إنسانية على الإطلاق، وإنما يكون مجرد قوة غير مرئية لانعرفها إلاّ من خلال آثارها.. وكما يحدث في تراچيديا الثأر [غالباً] هناك حدث سابق على الفعل تتوالى بسببه أحداث التراچيديانفسها»

إن مسلمة التجلي المباشر للأبنية تفضي إلى تأثير عقيم في اتجاهات أخرى عديدة، ولابد أن نلاحظ أولاً أن فرضية فراي لايمكن أن تؤدي إلى أكثر من تبويب: taxonomy أو تصنيف: classifcation (طبقاً لإعلاناته الواضحة). لكن أن نقول إن عناصر الكل التام يمكن أن تصنّف، فإن هذا يعني أننا نصوغ أضعف فرضية ممكنة حول هذه العناصر.

وعلاوة على ذلك، يقترح كتاب فراي «كتالوجاً» يتم به جرد تصورات أدبية لا تعد ولاتحصى، لكن الكتالوج بالطبع هو مجرد واحد من أدوات المعرفة، وليس المعرفة ذاتها. بل إنه لابد أن يقال إن الرجل الذي يعمل على مجرد التصنيف لايمكن أن يؤدي عمله إلى النهاية بشكل جيد ؛ فتصنيفه متعسف لأنه لا يستند إلى نظرية محددة. إنه تصنيف واهن، مثل تصنيف السابقين على عالم الأحياء السويدي لينيه Linné للكائنات الحية، وهي تصنيفات تجمع كل الحيوانات في فصيلة واحدة لمجرد أنها تحمش نفسها.

إذا اتفقنا، مع فراي، أن الأدب هو لغة، سنكون على استعداد أن نتوقع وجوب انكباب الناقد –في عمله– على اللغة. لكن مؤلف «تشريح النقد» لا يتذكر واحداً من معاجم اللهجات في القرن الثامن عشر كان ينقب عن أهل القرى النائية بحثاً عن كلمات نادرة أو غير معروفة. ليست القضية هي كيف تم جمع آلاف الكلمات وضمّها في معجم واحد ؛ فالمرء لايكتشف بذلك حتى مبادئ أكثر المعاجم بساطة في تأديتها لوظيفة اللغة. ولم يكن عمل جامعي اللهجات قليل الفائدة أبداً، حتى حينما ضلت المعاجم طريقها؛ ذلك أن اللغة ليست مخزوناً احتياطياً من الكلمات، وإنما هي ميكانزم، ولكي نفهم هذا الميكانزم يكفي أن نبدأ من الكلمات العادية جداً، من أبسط الجمل. وحتى في النقد نستطيع أن نقارب المشكلات الأساسية لنظرية الأدب، دون أن نمتلك– بالضرورة– المعرفة البراقة التي يمتلكها نورثروب فراي.

لقد حان الوقت لكي نغلق هذا الاستطراد الطويل الذي بدت فائدته لدراسة «الفانتياستيك» نوعاً أدبياً

إشكالياً. إنه استطراد يسمح لنا –على الأقل– بأن نتوصل إلى نتائج نهائية منضبطة يمكن إجمالها فيما يلي:

(١) كل نظرية للأنواع تقوم على فرضية تهتم بطبيعة الأعمال الأدبية، ومن ثم لابد أن نبدأ بتقديم نقطة انطلاقنا الخاصة، حتى ولو قادتنا الجهود المتوالية إلى التخلي عنها.

باختصار، سنميز ثلاثة جوانب في العمل الأدبي: الجانب اللفظي، والجانب التركيبي، والجانب الدلالي.

– يكمن الجانب اللفظي The verbal aspect : في الجمل الملموسة التي تؤلف النص، وربما نلاحظ هنا مجموعتين من المشكلات، تتعلق المجموعة الأولى بخصائص التلفظ نفسه، أما الثانية فنتصل بأداء التلفظ بالنسبة للشخص الذي يعبر عن النص والشخص الذي يتلقاه. والشائك في الحالتين هو الصورة المضمّنة في النص، وليس المؤلف أو القارئ الحقيقي (وهذه المشكلات تُدرس حتى الآن تحت مصطلحات «وجهة النظر») :

– في الجانب التركيبي The Syntactic aspect : نناقش العلاقة التي يساند بها أجزاء العمل بعضها بعضاً (كان يُعبّر عن ذلك قديماً بـ «التأليف» Composition ويمكن أن تكون هذه العلاقة في ثلاثة أنماط: علاقة منطقية، وزمانية، ومكانية. وأنا في حاجة لمناقشتها في مكان آخر.

– يبقى الجانب الدلالي The Syntactic aspect : أو «موضوعات النص الأدبي»، وفيما يتصل بهذا الجانب لن نضع فرضيات، وربما نفترض –مع ذلك– وجود بعض الدلالات العامة للأدب، وفهماً لبعض الموضوعات التي نصادفها في كل زمان ومكان، تلك الموضوعات المحدودة في عدد معين، فهماً لتحولاتها وامتزاجها الذي يسفر عن تداخل واضح في الموضوعات الأدبية.

هذه الجوانب الثلاثة للعمل تتجلى في علاقة متبادلة ومعقّدة، ولاتوجد منفصلة إلا في تحليلاتنا نحن.

(٢) لابد أن يصاغ الاختيار المبدئي على المستوى الذي تتموضع فيه الأبنية الأدبية. ونحن مصرّون وبسرعة، أن ننظر في كل العناصر الجديرة بالملاحظة في العالم الأدبي باعتبارها تجلياً لبنية مجردة ومنفصلة، لبناء عقلي. ومصّرون ألا نبني إلا تنظيماً على هذا المستوى، وهنا يحدث صدع أساسي.

(٣) إن مفهوم النوع لابد أن يُعدَّل ؛ فنحن، إزاء أنواع تاريخية، وأنواع نظرية: الأنواع التاريخية نتاج لملاحظة الظاهرة الأدبية، أما الأنواع النظرية فتُستنتج من نظرية الأدب. بل إننا لنميز، في الأنواع النظرية، بين الأنواع وحيدة العنصر والأنواع المركبة؛ تتميز الأولى بوجود– أوغياب– سمة بنائية واحدة، أما الأخيرة فتتميز بوجود– أو غياب– اتحاد لمجموعة من السمات. ويوحي كل شيء بأن الأنواع التاريخية هي مجموعات متفرعة عن أنواع نظرية مركبة.

وعندما نتخلى الآن عن تحليلات فراي التي جرّتنا بعيداً لابد لنا في النهاية، وبمساعدة هذه التحليلات، أن نصوغ رأياً أكثر عمومية واحتراساً، فيما يتعلق بموضوعية وحدود أية دراسة للأنواع. ولابد

لدراسة مثل هذه أن تلبي باستمرار متطلبات أمرين اثنين: المتطلبات العملية، والمتطلبات النظرية.. المتطلبات التجريبية، والمتطلبات المجردة ؛ فالأنواع التي نستنتجها من النظرية لابد أن تكون مدعمة بالرجوع إلى النصوص، وإذا فشلت استناجاتنا في الاتفاق مع أي عمل فهذا يعني أننا نمضي في نفق زائف. ومن ناحية أخرى، لابد أن تكون الأنواع التي نلقاها في التاريخ الأدبي موضوعاً للشرح من قبل نظرية متماسكة، وإلا سنبقى أسرى أحكام مسبقة انتقلت إلينا عبر القرون. وعليه، وجدنا عندنا (مثال تخييلي) نوعاً مثل الكوميديا، الذي هو في حقيقة أمره وهم خالص. ومن ثم، فإن تعريف النوع سيكون تقلباً مستمراً بين وصف الظاهرة والنظرية المجردة.

تلك هي موضوعيتنا. لكننا، مع كل فحصنا المدقق، لم نستطيع أن نتشكك في إنجاح المغامرة. فلننظر بعين الاعتبار إلى المطلب الأول الخاص بتطابق النظرية مع الظاهرة. لقد سلمنا أن الأبنية، ومن ثم الأنواع، نفسها، تتأسس على مستوى تجريدى منفصل عن الأعمال المتحققة. سنقول إن العمل الذي بين أيدينا يتجلى فيه نوع معين، ولن نقول إن هذا النوع يوجد في العمل، غير أن علاقة التجلي هذه بين المجرد والمتحقق ذات طبيعة احتمالية. وبعبارة أخرى: ليس من الضروري أن يجسّد العمل بإخلاص النوع الذي ينتمي إليه. هناك احتمال فقط أن يفعل ذلك، وهو احتمال يصل إلى القول بأن ليس هناك تتبع للأعمال يمكن أن يتطابق مع نظرية الأنواع أو يعطي مصداقية لها. وإذا أخبرك أحد أن عملاً معيناً لايجد مكاناً في مقولاتك، فمقولاتك إذن خاطئة.

ويمكنني أن أعترض على «إذن» هذه التي لامبرر لوجودها ؛ فالأعمال ليست في حاجة إلى أن تتطابق مع المقولات التي لاتملك إلا مجرد وجود منظم. إن عملاً ما، على سبيل المثال، يمكن أن يتجلى في أكثر من فصيلة واحدة، وفي أكثر من نوع واحد. وهكذا، تم اقتيادنا إلى مأزق منهجي نموذجي: كيف نثبت فشل أية نظرية للأنواع في التوصيف، أياً كانت هذه النظرية. واللوم الذي وجهناه إلى فراي يبدو منطبقاً على الأعمال الأخرى، بما فيها عملنا نحن.

ولننظر الآن إلى الجانب الآخر: أي تطابق الأنواع المعروفة مع النظرية. ولن يكون الاختبار النظرى أسهل من الاختيار التجريبي. والخسارة –مع ذلك– من نوع مختلف ؛ فمقولاتنا سوف تقودنا بعيداً عن الأدب. وكل نظرية في الموضوعات الأدبية (حتى الآن، وفي كل الحالات) تميل إلى اختزال هذه الموضوعات في مركب من المقولات مستعار من علم النفس، أو الفلسفة، أو علم الاجتماع (بشهادة فراي) .،ولو تم استعارة هذه المقولات من اللغويات لن يختلف الموقف اختلافاً كيفياً.

ونحن – من خلال الحقيقة المؤكدة التي تقول بأننا لكي نتحدث عن الأدب لابد أن نستخدم لغة عادية– ندلّل، ضمناً، على أن الأدب ينقل إلينا شيئاً يمكن تصنيفه بوسائل أخرى، ولكن إذا كان ذلك حقيقياً فلماذا يتحتم وجود الأدب أصلاً؟ هناك مبرر واحد لوجوده، هو أنه يستطيع أن يقول ويفعل مالا تستطيع لغة غير أدبية أن تقوله وتفعله ؛ ومن ثم اتجه بعض أفضل النقاد إلى أن يصبحوا كتاباً لأنفسهم، كي يتجنبوا التحريف الذي يحدثه «ماليس بأدب» في الأدب. غير أن هذا جهد لا أمل فيه ؛ فالعمل الأدبي يتم إبداعه، والعمل السابق لايماثله، والأدب يقول ما يستطيع هو وحده أن يقوله. وحين يقول الناقد كل شيء –وبأفضل ماعنده– عن النص الأدبي، فإنه يظل وكأنه لم يقل شيئاً ؛ لأن الوجود الخاص للأدب يعني

أنه لايمكن لغير الأدب أن يحل محله.

إن انعكاسات التشكك هذه ينبغي ألا تثبط هممنا. إنها تضطرنا فقط إلى الوعي بالحدود التي لانستطيع تجاوزها. وهدف المعرفة هو الحقيقة التقريبية وليس الحقيقة المطلقة. ولو ادعى العلم الوصفي أنه يتحدث عن الحقيقة، فإنه بذلك يتناقض مع مبرر وجوده (لم يكن هناك حاجة لوجود شكل معين من أشكال الجغرافيا الفيزيقية، لأن كل القارات كان قد تم وصفها بشكل سليم). إن النقص –ويااللمفارقة– هو ضمان البقاء.

❖

تصنيف الأنواع

"The classification of genres"

توماس كنت

Thomas Kent

❖

مقالة نشرت في دورية: "Genre", Spring 1983

«الأنواع ليست مجرد فئات للتصنيف، بل مجموعات من المعايير والتوقعات التي تساعد القارىء في تحديد وظائف العناصر المختلفة في العمل الأدبي ؛ ومن ثم فالأنواع«الحقيقية» هي تلك المجموعات من الأصناف أو المعايير التي يتطلبها وصف عملية القراءة»

(جوناثان كلر: ملاحقة العلامات)

يتوجه نقد النوع، في صورته التقليدية، إلي الإجابة عن سؤالين أساسيين: كيف يمكن لنوع من النص الأدبي أن يتميز عن نوع آخر؟ وكيف تتطور النصوص الأدبية؟. أما نقد النوع اليوم فلا يواجه فقط مهمته التقليدية: تصنيف النصوص، ووصف تطورها. وإنما يتكفل أيضاً بمشكلات تأويلية مثل: تلقي القارئ، و«الأدبية».

يشير إ. د. هيرش Hirsch– على سبيل المثال– إلى أن قدرتنا على فهم نص من النصوص ترتبط مباشرة بتلقينا له من حيث النوع. كيف نقرأ نصاً وماذا نتعلم منه، هذا يرتبط بكيفية تلقينا له: قصيدة، أو رواية، أو مقال في جريدة.. إلخ[١]. أما تزيفتان تودوروف فيؤكد أن الأدبية– وهي الخاصة التي تسمح لنا بتمييز نص أدبي عن نص شعبي أو غير أدبي– هي محصلة قدرتنا البديهية على إدراك الفصائل النوعية[٢]. إن النص غير الأدبي– فيما يرى تودوروف– هو النص الذي يخضع لنوعه الأدبي، إنه نصٌّ معادلة. ويشترك النص غير الأدبي مع النصوص الأخرى من نوعه في سمات معينة مشتركة ويمكن تصنيفها. أما النص الأدبي، فيؤكد تودوروف أنه يحطم القواعد النوعية، ولا يمكن أن يتقلص إلى مجرد معادلة ؛ ومن ثم لايمكن وضعه وضعاً نهائياً في فصيلة نوعية محددة.

إن الأدبية، وتلقي القارئ ليسا إلا مثلين اثنين فقط من قضايا نقد النوع المعاصرة، التي تتعدى حدود التصنيف والتاريخ الأدبي ؛ فالقضايا التي كانت تعتبر يوماً ما خارج حدود نقد النوع هي الآن مبادئ في كثير من نظريات النوع. ويصوغ نقاد النوع بعضاً من أفضل الاستجابات لأسئلة من قبيل: «كيف يعني النص معنى ما؟»، «وكيف يتغير معنى النص من فترة تاريخية إلى أخرى؟»، «ولماذا توجد تفسيرات مختلفة لنفس النص؟»، و«السؤال الأكثر إرباكاً»: «ما النص؟»

لقد واجه نقاد النوع، في هذا القرن، هذه الأسئلة من جبهتين متسعتين جداً. فبعض النقاد، وهم من يُسمّون «الشكلانيين»، حاولوا وصف البعد السينكرونى للنص الأدبي، وحاولوا تنسيق التقاليد الأدبية

الموضوعية، والثابتة، والشكلية التي تظل جامدة أو ثابتة عبر التاريخ. بينما حاول نقاد آخرون– مثل الماركسيين، والفرويديين، والتاريخيين– أن يصفوا البعد الدياكروني للنصوص الأدبية، فتعاملوا مع النص الأدبي بوصفه جزءاً من نسق أكبر للتغير والتطور الثقافي.

لقد تم وصف تطور النوع الأدبي، أوتحوله أساساً، من خلال نظرية فى التاريخ، أو علم النفس، أو الاقتصاد، أو الجمع بين هذه الفروع الثلاثة أحياناً. وظل بعض النقاد، وهم الذين أسميهم «النقاد الشموليون» Holistic critics، مثل نورثروب فراي، ويوري لوتمان Lotman ، وورولان بارت– ظل هؤلاء يحاولون التوحيد بين السينكرونية والدياكرونية في نموذج نوعي واحد. ورغم تأثير هذه الجهود، وبقائها أكثر الأبحاث فعالية، فيما يتصل بتطور النوع وتصنيفه، فإن النقد الشمولى للنوع– عند هذه النقطة من تطوره– ظل غير مقنع.

إن واحدة من أكثر الصعوبات التى تواجه النظرية الشمولية للنوع هى التناقض الأنطولوچى الملازم لمفهومى السينكروني والدياكروني ؛ ففى نظرية تحاول أن تتقصّي البعدين السينكروني والدياكروني للنوع، لابد أن تتم رؤية كل نص أدبي، بوصفه جسداً ثابتاً من الكلمات، وبوصفه تطويراً مستمراً للحقيقة الثقافية فى نفس الوقت. وبالتالي كان لابد للنموذج الشمولي أن يتزعم وجهة نظر أنطولوچية تعكس كُلاً من التغير والثبات ؛ ومن ثم فإن الناقد الشمولي للنوع لابدأن يرى كلاً من الجزء والكل، العناصر النوعية السينكرونية والدياكرونية التى تتفاعل باستمرار، حتى تشكل أنماطاً جديدة من المعني.

وبحث نورثروب فراي «تشريح النقد» واحد من أكثر الأبحاث أهمية وتأثيراً فى نظرية النوع وتصنيفه، فهو البحث الذي حاول أن يبحث عن العناصر السينكرونية والدياكرونية في النص الأدبي. ورغم التأثير الهائل لنموذج فراي النوعي على النقد الأدبي المعاصر، فإن النظرية التي تسند اسهاماته التطبيقية تكشف عن بعض الصعوبات المنهجية التي واجهته، عندما حاول أن يصوغ نموذجاً نوعياً شمولياً.

في «تشريح النقد»، يراوح فراي بين البعدين السينكروني والدياكروني للنص الأدبي، دون أن يشرحهما أو يوضحهما توضيحاً مناسباً. ويركز فراي في نموذجه– فى النهاية– على نظرية التغير التى استعارها من علم النفس والأنثروبولوچيا (تحقق الرغبة، والرغبة). ويتخلل هذا المفهوم فصائله قبل– النوعية، pre-generic كلها.

وتقف وراء فكرة فراي عن الـــ «الحبكات الرئيسية Mythos نظرية التغير كما نجدها فى الوجوه الأربعة للعالم عند بلاك Blake: الرمانس، والتراچيديا، والكوميديا والسخرية. وهي عوالم «سابقة منطقياً» على الأنواع الأدبية العادية. وهذه الفصائل الأربعة: ليست فصائل قبل نوعية فحسب، بل هى فصائل متطابقة مع دورة الفصول الطبيعية الأربعة، فالكوميديا هى حبكة الربيع، والرومانس حبكة الصيف والتراچيديا حبكة الخريف، والسخرية حبكة الشتاء. ومن هاتين الرباعيتين المتماثلتين تنبني ومنظومة الرموز التى تمدنا بالمجموعات النوعية المختلفة كلها.

لقد أخبرنا فراي أن «هذه الرموز الدائرية الأربعة تنقسم فى العادة إلى حالات أربعة، أى الفصول الأربعة للسنة، والتى هى نمط لأربع فترات من اليوم (الصباح، والظهيرة، والمساء، والليل)، وأربعة وجوه لدائرة الماء (المطر، والينابيع، والأنهار، والبحر أو الثلج)، وأربع فترات في الحياة (الشباب، والرجولة

والشيخوخة، والموت) وهلم جرا»[٣]. في الكوميديا» يتغلب الحل الساخر على العوائق التي تقف ضد رغبة البطل، وتشكّل الفعل» (التشريح ص ١٦٤) والرومانس «هى أقرب الأشكال الأدبية كلها إلى حلم تحقق الرغبة» (التشريح ص ١٨٦) وفى التراچيديا الحقيقية «تتحرر الشخصيات الرئيسية من سلطة الأحلام» (التشريح ص ٢٠٦) أما بالنسبة للهجاء «فهناك شيئان أساسيان: الظرف أو الدعابة التي توجد في شكل فانتازي أو في حس جروتسكي أولا معقول، أما الشيء الآخر فهو الشيء المهجو» (التشريح ص ٢٢٤)

الرومانس والكوميديا –وهما حبكتا الربيع والصيف– متشابهان ؛ لأن كلاً منهما مثال على تحقق الرغبة والتوالد. أما التراچيديا فهي صيغة مضادة للكوميديا ؛ لأن البطل التراچيدي مسجون «على قمة دولاب المصير، فى منتصف الطريق بين المجتمع الإنساني على الأرض ومجتمع آخر أعظم بعض الشيء، هناك في السماء» (التشريح ص ٢٣٧). إن عالم حلم الرغبات المتحققة في الكوميديا يحل محله في التراچيديا «نظام الطبيعة»، إلى درجة «لايمكن معها للبطل التراچيدي أن يمحو ضعفه ويستجمع عبقريته ببساطة حتى يفر من متاعبه» (التشريح ص ٢٣٧)

والصيغة المقابلة للرومانس هي السخرية والهجاء ؛ فأسطورة السخرية («كبنية أدبية») تتم أفضل مقاربة لها بأن نعتبرها محاكاة ساخرة parody للرومانس: إن دور الأشكال الرومانتيكية حين يكون محتواها أكثر واقعية يضعها على طرق لا نتوقعها» (التشريح ٢١٣)

وهذه الحبكات الأربعة– أو الصيغ قبل النوعية– ليست فصائل مستقلة، بل فصائل متداخلة. ويسمح هذا الطابع المتداخل لفصائل فراي قبل– النوعية الأربعة أن تتصور نظاماً للرموز مؤداه: أن كل الآلهة متعاكسة، إلى درجة يمكن معها أن نتحدث مثلاً عن الوجوه المختلفة للهجاء والسخرية، وكأنها تشمل الصيغ الثلاث الأخري جميعاً.

ولأن الحدود الفاصلة بين هذه الفصائل قبل– النوعية غير واضحة المعالم، فإن ما يصوغه فراي هو نوع من النموذج العضوي، حيث تندمج فيه فصيلة مع أخرى، فقد يشترك نص ما في كل من الصيغة التراچيدية والساخرة، بل قد يشترك نص ما فى الحبكات الأربعة كلها. ،وعلى الرغم من صعوبة وضع حدود بين الفصائل الأربعة، فإن النظرية الدياكرونية التي تقف وراءها، والتي تنبني عليها الفصائل، نظرية يسهل أن نفهمها، فالفصائل تتولد من تطبيق النظرية السيكولوچية (عن تحقق الرغبة) على النصوص الأدبية. ونظراً لعدم تحددها تتسبب هذه الفصائل قبل– النوعية في مشكلة صعبة لنظام فراي، حين يحاول أن يقيم فصيلة نوعية خاصة بنص معين.

تتحدد الفصائل –فيما يرى فراي– من خلال علاقة الشخصية ببيئتها، فإذا ما كان البطل محكوماً بعالمه، فإن الرغبة المتحققة تتسيد، والكوميديا أو الرومانس هما التعبير المتولد عنها. وإذا كان البطل معلقاً بين الأرض والسماء ومحكوماً «بالنظام الطبيعي» وليس بنظام تحقق الرغبة، حينئذ تتولد التراچيديا، وإذا كانت هناك فوضى في علاقة البطل ببيئته فسينتج عن ذلك السخرية والهجاء.

ويشير فراي إلى أن كل نوعٍ يتولد عن تحقق الرغبة أو عدم تحققها، ويتقصّى الاختلافات النوعية، غير أنه لايشرح كيف يمكن أن يوظّف تحقق الرغبة فى تصنيف النصوص الأدبية. وهناك اختلافات طفيفة

بين تصنيف فراي للأنواع، والأنثربولوچيا التي مارسها فريزر، أو علم النفس الذي مارسه يونج ؛ فهذه المساعي الثلاثة متشابهة فى حقيقة الأمر من الناحية النظرية، لدرجة أنها تصبح متماثلة في الاستخدام. لقد أخبرنا فراي أن «بحث الرومانس مماثل لكل من الشعائر والأحلام. وأن الشعائر التي درسها فريزر والأحلام التي درسها يونج تكشف عن التشابه الملحوظ في الشكل، الذي لابد أن نتوقعه في كلا البناءين الرمزيين المتماثلين في الشيء نفسه» (التشريح ص ١٦٦) ومن المنطقي تماماً أن «تكون الرومانس، والتراچيديا، والسخرية، والكوميديا، هي كل الأحداث في أسطورة البحث الكلي» (التشريح ص ١٦٦) ؛ لأن البطل عبر «أسطورة– البحث» يفعل فيما هو خارج رغباته وأمنياته. وهذا الفعل فيما هو خارج، أو «أسطورة البحث» يصبح في الأدب نوعاً معيناً. أما في الأنثربولوچيا وعلم النفس فله اسم مختلف. غير أن هاتين البنيتين الرمزيتين سوف تكشفان بطبيعة الحال عن «تشابه ملحوظ في الشكل» مع نظيرهما الأدبي «أسطورة البحث» . يضع فراي النظرية الأدبية وراء النظرية الأنثربولوچية والسيكولوچية، وليس غريباً أن يكتشف حتماً التشابه الملحوظ بين هذه المناطق.

ولأن نموذج فراي يوظِّف مفهوماً مشتركاً بين كل من علم النفس والأنثربولوچيا، فإن تصنيفه النوعي النهائي لم يكن مناسباً لوصف التقاليد الشكلية لنوع محدد، ولا صالحاً لشرح كيفية توظيف تقاليد مختلفة مع بعضها البعض لتوليد أنواع جديدة ؛ ففى مناقشته لـ «مرتفعات وذرنج» لا يكشف فراي عن التقاليد الشكلية للرومانس، رغم أن هذا المقطع يحاول أن يميز الرومانس عن الرواية :

«في الروايات التي تفكر فيها باعتبارها روايات نمطية، مثل رواية چين أوستن، ترتبط الحبكة والحوار ارتباطاً كاملاً بتقاليد كوميديا الأخلاق. فتقاليد «مرتفعات وذرنج» مرتبطة بالحكاية والبالاد على السواء، ويبدو أن لها صلات أكبر مع التراچيديا ؛ فمشاعر الغضب والألم التراچيدية التي تحطم توافق النغمة عند چين أوستن، يمكن أن تكون ملائمة هنا، وكذلك يمكن لما فوق الطبيعي، أو ما يوحي به من أشياء لا وجود لها فى الرواية. إن تشكّل الحبكة أمر مختلف ؛ فبدلاً من المناورة حول موقف واحد كما تفعل چين أوستن، تحكي إميلى برونتى قصتها في ارتكازات خطية، ويبدو أنها كانت فى حاجة إلى مساهمة الرواي الذي يبدو أن لا مكان له عند چين أوستن على الإطلاق. التقاليد مختلفة إلى درجة تسوغ لنا اعتبار «مرتفعات وذرنج» شكلاً من القص النثرى يختلف عن الرواية، شكلاً يمكن أن نسميه هنا : الرومانس. ولنا هنا أن نستخدم الكلمة نفسها– مرة ثانية– في سياقات عديدة مختلفة. لكن الرومانس تبدو على وجه العموم أفضل من الحكاية، التى يبدو أنها تليق بشكل أصغر إلى حد ما» (التشريح ص ٣٠٤)

حينما يوظِّف فراي مصطلح «تقليد» Convention لايوضح لنا كيف يتم توظيفه. ولأن تقاليدكوميديا –الأخلاق، والحكاية، والبالاد، والتراچيديا، والرومانس، والرواية، لا يتم توصيفها هنا، فإن عدم الوضوح يقع حينما تتم المقارنة بين هذه الأنواع، وانعدام الوضوح هذا أمر بديهي في طريقة فراي. لقد قيل لنا إن «تقاليد» مرتفعات وذرنج تبدو على صلة وثيقة بالتراچيديا» ، لكن لم يقل لنا لماذا وكيف يكون هذا؟ إن إميلى برونتي» تبدو فى حاجة إلى مساعدة الراوي، الذي يبدو أن لا مكان له على الإطلاق عند چين أوستن» ، لكن هذا التعليق يمر، مرة ثانية، دون توضيح. ولسنا على ثقة ما إذا كان هذا الإحساس بالاستقلال السردي يؤخذ على أنه تقليد شكلي للرومانس، وأخيراً تبدو الحدود بين فصائل فراي النوعية حدوداً ضبابية تماماً، حينما يقال لنا «إن لنا أن نستخدم الكلمة نفسها فى سياقات عديدة مختلفة، لكن

الرومانس تبدو عموماً أفضل من الحكاية، التي يبدو أنها تليق بشكل أصغر إلى حدما». ووسط انعدام الوضوح هذا، فيما يتصل بقدرة التقاليد فعلاً على تكوين نوع محدد، يبدو من الصعب أن نقبل عبارة فراي المختصرة:

«إجمالاً، وحينما نتفحص الشكل القصصي من منظور الشكل، يمكن أن نرى أربعة جدائل رئيسية يرتبط بعضها بالبعض الآخر: الرواية، والاعتراف Confessiom، والتشريحAnatomy، والرومانس. والتوليفات الست الممكنة بين هذه الأشكال كلها توليفات قائمة. ولقد أوضحنا كيف تتآلف الرواية مع كل شكل من الأشكال الثلاثة» (التشريح ص ٣١٢)

ولا يصف فراي، بوضوح، التقاليد التي تتألف منها «جدائله الرئيسية الأربعة»، كما أنه لم يوضح «كيف تتآلف الرواية مع كل شكل من الأشكال الثلاثة». إن فراي يسمي «موبي ديك»: «تشريح رومانس»؛ لأن تيمة الصيد البري امتدت إلي تشريح موسوعي للحوت. لكنه لم يشرح لماذا لم يستطع أن يصنف «موبي ديك» باعتبارها تشريحاً خالصاً، أو حتى باعتبارها رواية، مع أن النص يبدو وكأنه يتلاءم مع هذه الأنواع .

وتأتي صعوبة أخرى حينما يقارن فراى نصاً بنص آخر:

ربما تكون «ترسترام شاندي» رواية، لكن السرد الاستطرادي، والقوائم، وأسلوب الشحصيات في السطور «الساخرة»، والرحلة العجيبة للأنف الضخم، والسخرية المستمرة من الفلاسفة والنقاد المتحذلقين -كلها سمات تنتسب إلى التشريح» (التشريح ص ٣٠٩)

إن التشابهات النوعية: موتيفة البحث، والدعابة، والهجاء، والنغمة، والسخرية، والمحتوي الأسطوري -وهي أشياء مشتركة في كل من «ترسترام شاندي» و«موبي ديك»- أشياء مؤكدة، إلى درجة يجب معها أن تمنحنا بعض التوضيح، الذي يبرر لنا الفصل بين النصوص داخل الفصائل النوعية المختلفة، وحين لاتمنحنا هذا التوضيح، تبدو الاختلافات بين فصيلة نوعية وأخرى لامعني لها، إلى درجة تصبح معها فعالية نظام فراي كله محل سؤال.

إن «تشريح النقد» يصف -داخل الأدب- تجلّي النماذج الأصلية والأسطورية فى ثقافتنا. وفي هذا السياق يتفوق نموذج فراي في النظر والمعرفة. غير أن تنسيق التقاليد الشكلية -وهو العنصر السينكروني في النموذج النوعي الشمولى- يظل ناقصاً كما ترى. إن تكوين نموذج يتقصّى السينكروبي والدياكروني معاً هو مهمة هرقلية، بل إنه قد يكون عقاباً سيزيفياً. واستجابة ناقد النوع لهذه المهمة فى العادة هى أن يركز على السينكروني أو الدياكروني، أحدهما على حساب الآخر. إن كتاب أوبرباخ Auerbach على سبيل المثال، وهو واحد من أحسن الأبحاث فى الواقعية الأدبية، يركز على التاريخ، على حساب البحث عن التقاليد الشكلية للنوع. وبروب حينما لايصف فى «مورفولوچية الحكاية الخرافية» إلا التقاليد الشكلية للحكاية الخرافية، فإنه يركز على العناصر الأدبية السينكرونية على حساب العناصر الدياكرونية.

وعلى الرغم من التناقضات الأنطولوجية الملازمة لمفهوم النموذج النوعى الشمولى، فإنه يطرح مشكلات نظرية صعبة. ويقترح بعض المنظّرين -مثل السيميوطيقى السوڤيتي يورى لوتمان -حلولاً ممكنة لهذه الصعوبات. يحاول لوتمان- مثلاً- أن ينتج نموذجاً نوعياً شمولياً، من خلال الانتقال من التقاليد السينكرونية والدياكرونية، إلي ما يسميه: «النص»و «خارج -النص» Extra - Text ،ومفهوم لوتمان عن

النص وخارج النص مستمد من تصوره الأساسي عن الفن باعتباره حركة «نمذجة» «Modeling». فتبعاً للوتمان:

«الفن نظام نمذجة ثانوي، وسوف نفهم عبارة: ثانوي في علاقته باللغة»، لتعني أكثر من: استخدام اللغة بوصفها مادة. وإذا ما كان للعبارة هذا المعني، فمن الواضح أن تضمن الفنون غير اللفظية (التصوير، الموسيقي، والفنون الأخرى) سوف يكون محظوراً. إن العلاقة هنا أكثر تعقيداً ؛ فاللغة الطبيعية ليست واحداً من أول أنظمة الاتصال في المجتمع الإنساني فحسب، بل أكثرها قوة. واستناداً على بنيتها، تمارس اللغة تأثيراً قوياً على النفس الإنسانية، وعلى العديد من مظاهر الحياة الاجتماعية. والأنظمة النموذجية الثانوية، مثل كل الأنظمة السيميوطقية، تنبني على نموذج اللغة».(٤)

ويعرّف لوتمان اللغة بأنها «أي نظام اتصال يستخدم علامات يتم تنظيمها بطريقة معينة» (بنية..ص٨) في هذا النظام تصبح كل هذه الأنواع –لأن النصوص الفنية (بما فى ذلك الموسيقى، والسينما، والتصوير، وأنواع أخرى من التعبير الفني) يتم تنظيمها من خلال اللغة– أنظمة نموذجية ثانوية.

ويرتبط هذا التصور للنموذج على نحو مباشر بما يسميه لوتمان «خارج– النص» Extra -text: «إن الذي يربط العمل بـ خارج النص يمكن أن يوصف بأنه علاقات بين مجموعة من العناصر الثابتة في النص، ومجموعة من العناصر ينتقي في بينها عنصر معطى من النص ؛ فاستخدام إيقاع معين في نظام ما لايسمح بإمكانيات أخري، واستخدامه في نظام آخر يعطينا خمسة طرق متساوية ،وممكنه في بناء الشعر، ويمكن للشاعر أن يختار من بينها طريقة واحدة. ومن الواضح أن هذا الاستخدام يعطينا أبنية فنية مختلفة تماماً، رغم أن الجانب الثابت من العمل من ناحية المادة، أعني نصّه، يبقي ثابتاً» (بنية.. ص ٥١)

وفكرة «الراوبط مع خارج – النص» هي واحدة من أهم إسهامات لوتمان في البويطيقا ؛ فالنص الفني «نموذج»، يتم اختياره من مجال من العناصر. ولأن النص الفني نتاج لاحتمالات هذا المجال، فإن هذا المجال «يرتبط» بالنص. إن الحكاية القوطية، على سبيل المثال، تعتبر أكثر من حدث منعزل. وقبل أن يكتب بو Poe «سقوط بيت أوشر» كان للحكاية القوطية تاريخها ونظامها و«مجالها»، فاختار بو من هذا المجال مجموعة من العناصر التي يتألف منها النص وتعطيه طابعه. ولا تقتصر خصوبة «خارج النص» على أنه يعطينا عناصر النظام النصي، فهو يعطينا أيضاً سجلاً بما لم يتم اختياره كعناصر نصية. إن خارج–النص ينبني على تقاليد النص، أو عناصره التى لم تتم صياغتها، مثل تاريخه الذى تم وضعه في نظام ثقافي ؛ ولذلك سيكون النموذج الوصفي لخارج– النص دياكرونياً بطبيعته، ويقول لنا لوتمان: «إن مجمل الشفرات الفنية المحددة تاريخياً، والتى تجعل للنص معنى، ترتبط بمجال العلاقات خارج– النصية» (بنية.. ص٥٠)

وبناء على التقاليد غير المصوغة (أيديولوجيتنا، وسيكلوجيتنا، وسوسيولوجيتنا، وأحكامنا المسبقة، ومخاوفنا) فإن خارج النص هو حقل التجربة الدي ندخل به إلى أي نص أدبي، وهو الحقل الذى يتم معه إنتاج النص الأدبي. ولأن خارج– النص منظّم تاريخياً، فإنه «هيراركي» كما يرى لوتمان:

«إن الحقيقة القائلة بأن نصاً ما له علاقة بنوع معروف، أو أسلوب، أو عصر، أو كاتب، أو ما إلى ذلك، تغير من قيمة الفوضي entropy للعناصر المفردة في هذا النص. وهذه الحقيقة لاتضطرنا فقط إلى

رؤية الارتباطات خارج– النصية بوصفها حقيقة كاملة بعض الشيء، وإنما تدلنا أيضاً على طريق ضبط هذه الحقيقة» (بنية.. ص ٥١)

إن خارج– النص هيراركي ؛ لأن العناصر المستمدة منه تقوم مقام الاحتمالات بالنسبة للنص. وأعلى احتمال، أو الاحتمال الأكثر تأكيداً، هو أن يظهر عنصر معين في نص معين. لنفترض أن لدينا حقيقتين عن بو Poe من الحقائق خارج– النصية: أننا نعرف ، من مصدر موثوق فيه إلى حد ما، أن غالبية حكايات بو حكايات قوطية، وأن «أوشر» واحدة من أكثر حكايات بوشهرة. هنا يصبح الاحتمال الأعلى أن تكون «أوشر» حكاية قوطية، وأن يكون الموت غير المألوف واحداً من عناصر الحكاية. إن خارج– النص يؤدى إلى توقع تؤكده الحكاية، أو تنفيه.

ولننظر الآن في حقيقتين عن كاتب آخر من الحقائق خارج النصية. لنفترض أننا نعرف أن هنري چيمس كتب رومانس، وحكايات قوطية، وقصصاً واقعياً، وأن «االسلطانية الذهبية» تعد واحدة من أكثر حكايات چيمس شهرة، وبما أن هذا النص يمكن أن يكون من واحد من الأنواع الثلاثة، فإن احتمالية أن يكون النص من نوع محدد، هي احتمالية أقل من أن نبني عليها توقعاً نوعياً، من خلال هذه العناصر خارج– النصية. قد نقول، إذن، حين ننظر فى هذين العنصرين من العناصر خارج– النصية، أنهما أكثر إفادة وأهمية فيما يتعلق بـــ «أوشر» أكثر من «السلطانية الذهبية»، أو قد نقول الشيء نفسه بطريقة أخرى، كأن نقول إن هذه العناصر خارج– النصية تقف فى أعلي مستوى هيراركى بالنسبة لـــ «أوشر» أكثر من «السلطانية الذهبية». إن تأكيد توقعاتنا النوعية، أو مانتوقع أن نلقاه حينما نبدأ فى قراءة النص، يتحدد جزئياً من خلال ما نعرفه عما يرتبط بالنص مما هو خارجه: تاريخه، كاتبه، نوعه.

إن أكبر إسهام عملي لنموذج خارج– النص بالنسبة للنقد الأدبي هو قدرته على أن يساعدنا فى صنع فوارق نوعية بين النصوص؟ فمن خلال الإلحاح على أن العناصر المستبعدة من النص، هى فى نفس أهمية العناصر التي يتألف منها النص، يكمل لوتمان عمل الشكلانيين الروس، وخاصة لغويي مدرسة براغ.

وأود، في البقية الباقية من هذه المناقشة، أن أطبق مفهوم لوتمان عن خارج– النص، مع أفكار أخرى شكلانية في أساسها مثل «الإظهار–Foregrounding و«التشويه» Deformation حتى أقدم ملخصاً تجريبياً لتصنيف الأنواع. وأود في سبيل توضيح استراتيجية التصنيف، والافتراضات النظرية التي تقف وراء صياغة النموذج التالي– أن أثبت هنا عشره نقاط خلافية:

١ – أن التقاليد الشكلية للنوع الخالص يمكن تمييزها.

٢ – تشكّل التقاليد الشكلية للنوع الخالص، فى مركب واحد، أمثلة يمكن التنبؤ بها، أمثله أضعف من حيث اللاتّحدد ومحتوي المعلومات.

٣ – أن التقاليد الشكلية للنوع الخالص قد تتراكب مع تقاليد شكلية لنوع آخر، بناء على مبدأ الإظهار Foregrounding من أجل تشكيل أنواع «هجينة» «Hybrid»

٤ – أن الأنواع الهجينة أعلي، في محتواها المعلوماتي اللامحدود من الأنواع الخالصة.

٥ – قد يتم تصنيف الأنواع الهجينة طبقاً لمستوي معلوماتها.

٦ – أن للنص خارج– نص.

٧ – يتألف خارج– النص من تقاليد غير مصوغة، يرتبط أحدها بالآخر في نظام احتمالي ما.

٨ – أن المستوى الهيراركي للنص قد يتغير، إذا أضفنا إليه خارج– النص المرتبط به.

٩ – عندما يهبط نص ما، مع خارج– النص المرتبط به، إلى مستوي هيراركي أقل، فإن النص يعتبر أقل أدبية، ويعتبر نوعاً هذيلاً.

١٠ – أن الأدبية نتاج لخارج –النص.

لقد تم وضع هذه القائمة من النقاط فى منظومة بسيطة، وربما بدائية ؛ فالنقاط من الأولى إلى الخامسة تتعلق بالعناصر السينكرونية من النص الأدبي، والنقاط من السادسة إلى العاشرة تتعلق بالعناصر الدياكرونية. ويقف وراء هذا التقسيم افتراض مؤدّاه: أننا قد نري ما لنوع من هوية، أو نري فصيلته النوعية، قبل أن نرى ماله من «معني» والنتيجة الطبيعية لهذا الافتراض أن نقول: عندما تتغير الفصائل النوعية يتغير المعني كذلك.

وفي محاولة لتوضيح هذه الافتراضات والتأكيدات بعناية أكثر، أود أن أنظر في نظام كل عنصر من عناصر القائمة على حدة.

١ – إن التقاليد الشكلية للنوع الخالص pure genre يمكن تمييزها.

لقد أوضح فلاديمير بروب، فى مورفولوچية الحكاية الخرافية، أن التقاليد المصوغة للنوع: تقاليد الحكاية الخرافية فى هذه الحالة، يمكن فرزها. وأعنى بالنوع «الخالص» ذلك النوع الذى لايمكن تصنيفه فى أكثر من فصيلة نوعية واحدة، فلا يمكن لحكاية الجان، مثلاً، أن تصنف فى فصيلة أساسية أكثر من «حكاية جان»، وتظل محتفظة بهويتها كوحدة قصصية. ودور هذه الفكرة هو وجود عدد محدد من الأنواع، بينما تكون أكثر الأبنية الأدبية المركبة الأخري جمعاً بين هذه الأنواع. إن النوع الخالص يمكن اختزاله إلى مكونات سردية أو لغوية أساسية مثل المشهد، والفقرة، والصورة. لكن لا يمكن اختزاله إلى فصيلة نوعية ثابتة يمكن إدراكها.

٢ – إن التقاليد المصوغة Formulated conventions للنوع الخالص تشكّل، في مركب واحد، أمثلة يمكن التنبؤ بها،أمثلة أقل في لاتحددها ومحتواها المعلوماتي.

بما أن التقاليد المصوغة للنوع الخالص تقع في متوالية احتمالية عليا، فإن النوع الخالص يتألف من نصوص أتوماتية أقل في لاتحددها ومحتواها المعلوماتي[٥]. إن التقاليد المصوغة لحكاية الجان، مثلاً، يتبع

أحدها الآخر في نموذج يمكن التنبؤ به، لدرجة أن احتمالية أن يأتي تقليد محدد من تقاليد نوع معين في متوالية معروفة، هي احتمالية تقريبية. ويمكن أن نصوغ ذلك بطريقة أخري فنقول: من المؤكد تقريباً أننا سنلتقي في نوع «حكاية الجان» ببداية زمانية/ مكانية معينة. وأنا واعٍ بالطابع التكراري لهذا التأكيد (أن نصاً أوتوماتياً ما- وبسبب وجود تعريف له- قابلٌ لأن يتنبأ به)، لكن من المهم أن نرسي المبدأ القائل بأن التقاليد المصوغة فى النوع الخالص يتبع أحدها الآخر في نظام احتمالي ما، وحيث إن التقاليد المصوغة للنوع الخالص من نوع يمكن التنبؤ به، فإن النصوص الأتوماتية التى يتألف منها النوع هى تقاليد مصوغة، وهى مجال للاستبدال الميكانيكى. إن أى وضع فى حكاية الجان قد يستبدل بأى وضع آخر فى مفتتح الحكاية، طالما كانت الحكاية تبدأ بوضع زماني/ مكاني. ومعظم الأدب «الشعبي» «popular» قد يتم تصنيفه بطريقة بعض أنماط النوع الخالص، التي هي قابلة لأن تصاغ وأن تتوقع. وهذا ما يعينه تودوروف، فيما أظن، حين يقول «إن روائع الأدب الشعبي popular هى بالضبط الكتب التي تتلاءم مع أنواعها»[٦]

٣ – قد تجتمع تقاليد شكلية لنوع خالص مع تقاليد شكلية لنوع آخر، بناء على قواعد الإظهار، حتى تشكل أنواعاً «هجينة».

حينما يشير نورثروب فراي إلى أن «التوليفات الستة الممكنة بين هذه الأشكال كلها موجودة»، فإننا يمكن أن نوضح كيف تتراكب الرواية مع كل شكل من الأشكال الثلاثة، وحينما يكتب روبرت شولز «إن الرواية تنتمي إلى جانبي العالم القصصي معاً، أي أن الرواية الهجائية تقع بين التاريخ والهجاء، والرواية الرومانتيكية تقع بين التاريخ والرومانس»[٧]، فهذا يعني أن الناقدين معاً يتفقان على أن الأنواع تتداخل لتشكل أنواعاً جديدة أو أنواعاً هجينة». إن التقاليد المصوغة لحكاية الجان قد تكتشف في القص الواقعي، وقد تظهر تقاليد الرواية القوطية فى الرومانس. ، والحقيقة الهامة هنا هي أن الأنواع الهجينة يمكن إرجاعها إلى أصلها من الأنواع الخالصة. وعندما يقول تودوروف «إن الرائعة الأدبية قد تشكل نوعها الخاص بها» (الشعرية ص ٤٢)، فإنه يشير، فيما أعتقد، إلى أن الرائعة الأدبية- أو النوع «الهجين»- ليست مثل أي نص آخر ؛ لأنها تشكلت من خلال توليف خاص بين تقاليد الأنواع الخالصة. ففي نص مثل «هكلبري فن» على سبيل المثال، نجد تقاليد مصوغة تعود إلى أنواع الرواية الخمس على الأقل ؛ رواية الولد الشقي- bad boy[٨]، والتراچيديا، والبيكاريسك، والهجاء، والرواية القوطية. وعلى الرغم من أن الأنواع الهجينة تجمع بين التقاليد الشكلية لنوعين أو أكثر من الأنواع الخالصة، فإن النص المحدد من نصوص النوع الهجين يوظّف نوعاً خالصاً واحداً، يهيمن على الأنواع الأخري. فالنوع السائد في هكلبري فن "Hucklebrry Finn"هو رواية الولد- الشقي، لكن من المؤكد أن التقاليد المصوغة للأنواع الأخرى، مثل الرواية الرخيصة والتراچيدايا والبيكاريسك، يمكن أيضاً تمييزها.

٤ – الأنواع الهجينة أعلي، في لا تحددها ومحتواها المعلوماتي، من الأنواع الخالصة.

لأن النوع الهجين لا يثبت أمام التوقع، ولأنه لايمكن وضعه في معادلة والتنبؤ به، فهو أعلي في محتواه المعلوماتي من النوع الخالص. إن النوع الهجين يوظّف ما يسميه ليونارد ماير Meyer «اللاتحدد الذي له تصميم ماً، وذلك حينما يظهر Foregrounds التقاليد الشكلية لنوع خالص[٩].

وتنتج هذه العملية عن هزيمة التوقعات النوعية المحددة. فإذا ما بدأت قصة قصيرة مثل «البرميل

السحري» لبرنارد مالامود- على سبيل المثال- بالوصف الزماني- المكاني، حينئذ تتحطم الافتتاحية التقليدية لحكاية الجان. وإذا ماتلا الافتتاحية التقليدية لحكاية الجان تقليد آخر من تقاليد حكاية الجان، حينئذ سيثبت توقع نوع «حكاية الجان»، ويكون السرد أوتوماتيا عند هذه النقطة. إن الإظهار Foregrounding يساعد على توليد عدم التحدد، فيما يتصل بالفصيلة النوعية للنص، وستكون مصطلحات اللاتحدد، والمعلومات، مصطلحات متناغمة، وإن لم تكن مترادفة.

٥ – قد يتم تصنيف الأنواع الهجينة طبقاً لمستوى معلوماتها.

من خلال تمييز تقاليد الأنواع الخالصة المختلفة في النص الهجين، ربما يمكن تقديم شيء محدد فيما يتصل بمستوي النشاط الإظهاري Foregrounding داخل النص ؛ فالنصوص العالية في مستوي معلوماتها ولا تحددها ستكون هى تلك النصوص التى تمزج -عبر عملية الإظهار- Foregroun ding-عدداً ضخماً من تقاليد الأنواع الخالصة. إن قصصا مثل «ترسترام شاندي» و «موبي ديك» و "The Sat-weed Factor"، وتلك القصص التي يصعب توصيفها، يمكن أن يتضح عموماً أنها متشابهة، بسبب هذا العدد من تقاليد الأنواع الخالصة التي تمزج بينها. والأعظم من ذلك بطبيعة الحال هو هذه الدرجة من النشاط الإظهاري داخل النص، والأعلى من ذلك هو اللاتحدد ومحتوى المعلومات داخل ذلك النص.

٦ – إن للنص خارج – نص خاصاً به.

كل نص مكتوب في لغة محددة، فى زمان ومكان معينين، وكتبه كاتب ما. فكل نص له تاريخه أو خارج- نصه. ولنكرر ما أكده لوتمان «إن مجمل الشفرات الفنية المحددة تاريخياً، التي تجعل من النص نصاً مفهوماً، ترتبط بمجال العلاقات خارج- النصية. وهذه العلاقات علاقات حقيقية تماماً (بنية ص ٥٠) إن خارج- النص يطابق عناصر العالم الخارجى التي تجعل النص نصاً مفهوماً في زمن معين.[١٠].

٧ – يتألف خارج- النص من تقاليد غير مصوغة unformulated يرتبط أحدها بالآخر في نظام احتمالي ما.

حينما يؤكد لوتمان أن «الحقيقة القائلة بأن نصاً ما يرتبط بنوع ما، معروف، وبأسلوب ما، وعصر ما، وكاتب ما.. وما إلى ذلك، تغير من قيمة الفوضى لعناصره المستقلة. وأن هذه الحقيقة لا تضطرنا فقط إلى رؤية الارتباطات خارج النصية كلها باعتبارها حقيقة، وإنما تدلنا كذلك على الطرق التى نضبط بها هذه الحقيقة» (البنية ص ٥١).. فإنه يعنى، فيما أعتقد، أن هذه الحقيقة يمكن ضبطها، وإذا ما قلنا إن عملاً أدبياً شعبياً معيناً كان قد كتب فى انجلترا خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر، فإن الاحتمالية الأعلى أن يصنّف النص باعتباره «بيكاريسك» أساساً. ونحن قادرون على صنع هذا، لأن الأنواع تقوم على مستويات هيراركية مختلفة فى فترات من التاريخ. وبما أن التقاليد غير المصوغة تصنعها ثقافة ما، فى فترة تاريخية معينة، فإن أنواعاً قليلة ستكون أكثر «أهمية» أو «جدّية» أو «دلالة» من الأنواع الأخرى. ففى فترة زمنية معينة، سيحتل نوع محدد- مثل البيكاريسك فى انجلترا القرن الثامن عشر- مستوى هيراركياً أعلى، وسوف تتزايد- أو تتناقص- الاحتمالية التى يمكننا أن نصنّف نصاً ما وفقاً لها، عندما نعرف التاريخ الذى أُلّف فيه النص.

إن العصر الذى كُتب فيه النص، هو بطبيعة الحال مجرد عنصر من عناصر مركبة، يتم تنظيمها تنظيما هيراركياً في خارج– النص.

٨ – إن المستوى الهيراركي لنص ما، قد يتغير مع تغير خارج– النص الخاص به.

عندما يصف التاريخ كأنه بناء هيراركي، يكتب ليونارد ماير:

«التاريخ هيراركي. إن طول الزمن ظل حدثاً يعتمد في حضوره التاريخي إلى حد ما، على ديمومة المستوى الهيراركي الأعلى، الذى يشكل هو جزءاً منه، لقد ظل يعتمد على ما يمكن أن يسمى «أصداء» التاريخية. كان الاغتيال في سراييڤو حدثاً خطيراً، ولم يكن ذلك لأن الذى اغتيل كان نبيلاً أو أحد أقاربه ممن لهم مكانة خاصة، بل لأن الحدث أصبح جزءاً من حدث أعظم يسمى الحرب العالمية الأولى. ولو كان الحال غير ذلك لكان الاغتيال قد تم نسيانه من زمن بعيد» (الموسيقى.. ص ١٤٠)

إن النصوص الأدبية تدخل في عمليات «حضور تاريخي» مختلفة، عندما تُغير التقاليد غير المصوغة، التي تلتحق بها، من مستوياتها الهيراركية. فالنصوص ذات اللون المحلي، المكتوبة في أمريكا خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر، امتزجت بالتقاليد غير المصوغة، مثل الحاصلية verism، والحتمية، والإقليمية، والرأسمالية– تلك التقاليد التى كانت فى مستوى هيراركي عالٍ خلال هذه الفترة من تاريخ أمريكا. وحيث إن النوع يعكس أحداث «نظام عال» «مهم ودال»، فإن النوع نفسه أصبح مهماً ودالاً. وفي وقت مبكر من القرن التاسع عشر، كان ما نسميه الآن «الرومانس» نوعاً سائداً، لأنه كان قادراً على الدخول في علاقة مع التقاليد غير المصوغة (للنظام العالي) فى تلك الفترة (كان أحد هذه التقاليد غير المصوغة هو ادعاء عدم وجود مادة صالحة للقص النثرى «الواقعى»). ولكن حينما انتقلت هذه التقاليد النوعية غير المصوغة إلى مستوى هيراركى أدنى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، لم تكن الرومانس نوعاً سائداً.

لم تمت الرومانس (النوع لايموت أبداً)، ولكنها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر احتلت مستوى هيراركيا أدنى من الواقعية. وبتعبير ما يرى يمكن أن نقول: إن الواقعية فى أمريكا قد مارست «حضوراً تاريخياً» أطول من الرومانس.

٩ – حينما يهبط نص ما، مع خارج– نصه، إلى مستوى هيراركى أدنى، فإنه يعد أقل أدبية، ويعد نوعاً «أدنى».

عندما أعاد ت. إس. إليوت اكتشاف «الشعراء الميتافيزيقين» رفعهم إلى مستوى هيراركي أعلى، فـ(الميتافيزيقيون) كان تعبيراً قليل القيمة حينما استخدمه دكتور چونسون ليصف نفس الشعراء، أما في عصر ت. إس. إليوت، فكانت المستويات الهيراركية للتقاليد غير المصوغة قد تبّدلت على نحو حاد ؛ لدرجة أن عيوب «دونى» Donne كانت قد تحولت إلى حسنات. وبطريقة مماثلة يمكن للنوع أن تقل قيمته، لأنه– فى فترة معينة من التاريخ– لم يكن في مستوى هيراركى عالٍ، يكفي لتأكيد أنه سيكون نوعاً دالا ومهماً. ويمكن التعبير عن ذلك بطريقة أخرى من خلال تأكيد إرنست هيمنجواي أن الأدب الأمريكي قد بدأ مع هكلبرى فن "Huckleberry Finn"، فنقول: إنه بالنسبة لقص هيمنجواي النثري في أمريكا قبل «هكلبرى فن»، كان هذا القص في مستوى هيراركى أدنى.

حين ينزل نوع ما من مستوى هيراركي أعلى إلى مستوى هيراركي أدنى، ينظر إليه عموماً باعتباره من أسلوب ميت، أو بال، أو غير أدبى، أو- على الأقل- أسلوب قديم. ورغم أن نوعاً ما لا يموت أبداً، أو لا يتوقف عن كونه شكلاً أدبياً، فإنه ربما يصبح نوعاً حقيراً، حين تصبح التقاليد غير المصوغة لخارج- النص الخاص بالنوع أقل أهمية في فترة معينة من التاريخ.

١٠ – الأدبية نتاج خارج- النص.

إن الأسئلة التى تدور حول أهمية نوع ما، وقيمته، ومعناه، هى أسئلة حول طبيعة الأدب. فعندما نسأل: ما أهمية «هكلبرى فن» وما قيمتها؟ وما معناها؟ فإننا نسأل فى الحقيقة عن ماهية الأدب فى ثقافتنا. وحيث إن التقاليد النوعية غير المصوغة تشكل تلقينا لقيمة نوع معين، فإن أنواعاً معينة- ومن ثم نصوصاً معينة- تعتبر فى فترات مختلفة من التاريخ، أكثر أهمية من أنواع ونصوص أخرى. إن القيمة الأدبية لنوع ما لابد أن تضبط فى مواجهة بعض الأشياء، وعندما يظهر أحد الأنواع لابد ينزوي نوع آخر.

إن القيمة الأدبية لنص ما، وأهميته، ومعناه بالنسبة لثقافته، و«حياته» تتغير مع التاريخ على نحو مشكالي Kaledoscopically وهذا هو السبب في صعوبة أن نقيم أصنافاً نوعية، بناء على المستويات الهيراركية للتقاليد غير المصوغة. فتصور كاتب ما لعمله، واستقبال الجمهور لما يعنيه عمل كاتب ما، كل ذلك يتشكل عبر التقاليد غير المصوغة لفترة تاريخية معينة. ومن ثم فإن التقاليد الشكلية أو البلوكات المبنية التى يبنى الكاتب نصه خارجها، يتم تنظيمها وفقاً لتصور الكاتب عن عمله وأهميته وقيمته. إن التقاليد غير المصوغة إذن، في مستواها الأساسي أو في مستوى التقاليد الشكلية، تشكّل نوعاً.

بهذا التوضيح الأخير تكتمل الحلقة ؛ فمناقشة التغير، أو الطبيعة الدياكرونية للتقاليد غير المصوغة، تعود بنا مرة أخرى إلى النظر فى الطبيعة الساكنة أو السينكرونية للتقاليد المصوغة. وبدلاً من السير فى خط طولى مستقيم، يمكننا أن نرى قائمة التوضيحات السابقة باعتبارها دائرية ؛ فمناقشة النص تقودنا بإصرار إلى مناقشة خارج- النص، ومن خارج- النص نعود مرة أخرى إلى النص. إن الحركة من التقاليد غير المصوغة إلى التقاليد المصوغة، من الجانب الدياكرونى إلى الجانب السينكرونى فى النص الأدبى، تتوازى مع الحركة التى وصفتها «الدائرة التأويلية» الشهيرة. نحن نكتشف المعنى من النص الثابت، والمعنى الذى نكتشفه يصهر النص الثابت مع مغزى جديد، ويقود هذا المغزى الجديد بالتالى إلى معانٍ جديدة.. وتستمر الحلقة في حلزونة الاكتشاف.

ويترتب على هذا النوع من الصياغة وعيٌ بأن القارىء يمنح النصَّ معناه دائماً. فكل قارىء يأتى إلى النص بعمر من المعرفة خارج- النصية (حتى ولو كانت معرفته قاصرة على معرفة كيف يقرأ) وهى معرفة تتفاعل مع العناصر الثابتة السينكرونية من النص لتشكل المعنى الكلى له. ونحن قبل أن نبدأ فى القراءة، تنتظم معارفنا خارج- النصية، بما فى ذلك وعينا بالأنواع وما نتوقعه من النصوص المختلفة، تنتظم على نحو هيراركي. إننا نتوقع أن نصادف عناصر معينة حين نبدأ أول الأمر في قراء نوع معين من النصوص: قصيدة، أو رواية، أو تقرير صحفي مثلاً. وسوف يؤكد النص- من خلال نظام أو «بنية» عناصره التقليدية-توقعاتنا أو ينفيها. وبطبيعة الحال فإن النص ذاته يخلق توقعات سردية كلما تقدم إلى الأمام، وتجتمع هذه التوقعات مع ما نعرفه سلفاً عن النص لتساعدنا فى تشكيل تلقينا الكلي له.

إن التفاعل بين العناصر النصية والعناصر خارج- النصية يساعدنا أيضاً في شرح السبب الذى من أجله يؤدى نص ما إلى تأثيرات مختلفة حينما يقرأ مرة ثانية. إننا خلال القراءة الثانية للكتاب نضع قائمة هيراركية مختلفة من التوقعات: فنحن نبحث عن أنماط التصور ونظام الرموز، وعن السمات المميزة، أو الفعل الذى افتقدناه خلال القراءة الأولى. نحن نقرأ بمصاحبة توقعات خارج- نصية مختلفة. ورغم أن استجابتنا للنص تتحدد غالباً من خلال ما نتوقع أن نحصل عليه منه، فإن المعنى الكلى للنص مستمد من شيء أكبر من مجرد توقعاتنا خارج- النصية الواعية.

إن نظام قيمنا الثقافية، الذى يساعدنا على تأسيس افتراضاتنا اللاواعية حول قيمة أشكال الأدب المختلفة ومغزاها- هذا النظام له أعمق الأثر على تلقينا لمعنى النص. وقيمنا الثقافية- تلك الأشياء التى نعتبرها في أهمية الثقافة- تنبنى هى الأخرى على نحو هيراركى ؛ فمن الواضح أن بعض قيمنا أكثر أهمية من الأخرى، وأن قيمنا تتغير من فترة إلى أخرى، وأن ماكان مهماً لثقافتنا فى المرة الأولى لم يعد مهماً فى المرة الثانية. وكما أن قيمنا تغير من مراتبها الهيراركية، فإن مفهومنا عن القيمة الأدبية يتغير معها. فالقص العلمي مثلاً قد ينظر إليه أحيانا على أنه أدب شعبي وضيع، وينظر إليه أحياناً أخرى على أنه أدب أكاديمي رفيع. كل هذا اعتماداً على النظام الهيراركي للمعتقدات والافتراضات في ثقافتنا.

بهذه الطريقة يصبح النص الأدبي انعكاساً للحظة تاريخية، ويصبح في الوقت نفسه هو اللحظة التاريخية ذاتها ؛ ذلك أن النص الأدبي يتخلّق داخل هيراركية من القيم والافتراضات الثقافية. إن له «حضوراً» تاريخياً. وهو، في الوقت نفسه، تذكرة ثانية بالبنية الهيراركية للقيمة داخل الثقافة عبر التاريخ.

إن القوة الفاعلة لنموذج مثل الذي افترضناه هنا تتوقف على متطلبات عملية مهمة ومعقدة: أولها نظرية في القراءة ترسخ الافتراض القائل بأننا نفهم النص، جزئياً على الأقل، من خلال نوعه. ورغم وجود عمل مهم لنقاد (تلقى- القارئ)، مثل ولفجانج ايزر، ونورمان هولاند، وستانلي فيش، وجوناثان كلر، لم توجد حتى الآن نظرية كاملة فى القراءة. إن صياغة المراتب النوعية الهيراركية داخل هذا النموذج أيضاً، تضع تصوراً عن قارئ «عارف»، وعلى صلة وثيقة بنطاق واسع من الأدب. والقارئ «الساذج» الذي ليس له صلة بنطاق من التقاليد النوعية، قد يؤخذ برواية رخيصة، معتبراً إياها رواية لا محدودة، ومثيرة، بل رواية مشوقة. ومن الممكن في الحقيقة أن نتخيل قارئاً يجد في كل نص نصاً لا محدوداً. وحيث إن النموذج يقوم على التوقعات التي يمتلكها قارئ عارف، حول أي نص محدد، فإن هذا النموذج لايصلح لكل القراء.

هناك صعوبة عملية أخرى تقف في طريق القوة الفاعلة للنموذج، وهي أنه ينطوي على افتراضين أساسيين آخرين: وجود عدد من الأنواع الأتوماتية المحددة، وإمكانية عزل التقاليد المصوغة لهذه الأنواع وإمكانية تصنيفها. وتنطوي هذه الافتراضات على ما هو أكثر من القفزة الإيمانية المعتادة لدى المتطهرين، وهي تكشف -في مستواها الأساسي عن مشكلة منهجية عسيرة تواجه النموذج.

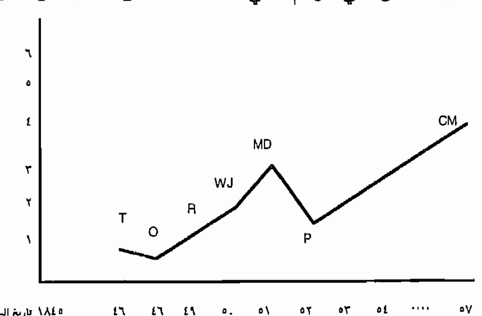
وحيث إنه لا يمكن أبداً أن نصف إلا تقاليد أنواع قليلة- وبصورة اعتباطية فقط- ستذهب هباءً محاولتنا أن نصف مراوغة التقاليد الخاصة بالأنواع، إذا لم تكن هذه التقاليد نفسها موضوعاً لتحليل منتظم وموسع.

ورغم غياب تصنيف يصف التقاليد المصوغة، وغياب نظرية مفيدة في القراءة، تعرض للصعوبات

العملية الحادة التي تقف ضد أن يعمل هذا النموذج بنجاح– رغم ذلك فإن المقاربة النظرية لمشكلة تصنيف الأنواع ليست عديمة الجدوى، فيما أعتقد، مع وجود هذه الصعوبات العملية. وحينما يقوم تصنيف للأنواع الأتوماتية، وتقوم نظرية مفيدة في القراءة، ستكون الفعالية العملية للنموذج، فيما أعتقد، أكثر وضوحاً. وأعتقد أيضاً أن نمط النموذج النوعي المقترح هنا قد يتم استخدامه لأغراض أخرى غير التصنيف. فتطور مسيرة الكاتب– على سبيل المثال– يمكن «رسمها بيانياً» وفقاً لدرجة تكسيره للنوع في كل قصة يكتبها.

لقد كتب هيرمان ميلفيل Melville، على سبيل المثال، وفي فترة مبكرة من مسيرته، قصص البحر الشعبية المألوفة، مثل «Typee» و«Omoo» وهما قصتان شديدتا الشبه – من حيث البناء والموضوع – بالرواية الرخيصة وقصص المغامرات الحسية. أما قصة «Redburn»، التي نشرت بعد القصتين السابقتين بعامين، فتكسر نموذج قصة البحر، وذلك عبر إضافتها بعداً سيكولوجياً للسرد. وأما قصه «White- Jack-et»، المكتوبة بعد «Redburn»، فتكسر حتى ذلك النوع من قصة المغامرة الموجود في قصتي «Omoo» و«Typee»، وذلك من خلال إضافة عناصر رمزية وأليجورية. وبطبيعة الحال، فإن «موبى ديكMoby Dick» تكسر تقاليد أنواع متعددة، وتعيد تجميعها، بما في ذلك قصة البحر المألوفة.

ومع ذلك، فإن ميلفيل في رواية «Pierre» ينظر حوله، ويعود إلى نوع من الأليجوري السيكولوجي المحدود، الشبيه بما فعله في رواية «Mardi». أما رواية «The Confidence -Man»، والمكتوبة بعد سنوات من «Pierre» فهي نموذج فذ لتكسير النوع ؛ فهذه الرواية تفلح جداً في تكسير – وإعادة تجميع– تقاليد من رواية البيكارسك، والرواية الرخيصة، والحكاية الشعبية والأسطورة، والرومانس، والهجاء (وربما أنواع أخرى أيضاً) على نحو يجعل منها رواية شبيهة بروايات معاصرة، مثل «The sat - sweed Factor»، و«Gravity's Rainbote»، أكثر مما تشبه القص الأمريكي النمطي في القرن التاسع عشر. وفي آخر رواياته يعود ميلفيل إلى قصة البحر، ومع ذلك فرواية «Bully Budd» لا تشترك في النوع نفسه مع نصوص مثل «Typee» و«Omoo»، ذلك أن رواية «Billy Budd»، مثل رواية «Moby Dick»، هي نوع هجين، تشكّل من تقاليد الأليجورى، والأسطورة، والرمزية، فضلاً عن الواقعية، وقصة البحر المألوفة – وحين يتم تمثيل هذه النصوص المختارة من مسيرة ميلفيل، في «رسم بياني»، ستكشف عن جانب من تطور هذه المسيرة:



(CM) The Confidence - Man (MD) Moby - Dick (P) Pierre (WJ) White -Jack
(R) Redburn (O) Omoo (T) Typee

وحيث إن تقاليد أنواع قليلة فحسب هي التي يمكن عزلها وتنسيقها، فإن المؤكد أن العدد الدقيق للأنواع الأتوماتية، التي يتم تكسيرها وإعادة تجميعها، عبر نص واحد محدد على الرسم البياني، هذا العدد لايمكن تحديده بوضوح مطلق ؛ ومن ثم فإن موضع كل نص على الرسم موضع اعتباطي.

غير أن أهمية هذا النموذج المفترض ليست في وضوح الرسم، فالنموذج فحسب أن يكشف عن التطبيق العملي الممكن لرأي نظرى– ولابد أن نركز أيضاً على أن موقع نص معين على الرسم لايعكس شعبيته، أو تقديره النقدي ؛ فقد كانت كتب مثل«Typee» و«Omoo» و«Redburn» و«White Jack-et» ، وعبر جاذبيتها الشعبية، أكثر نجاحاً من روايتي «Moby Dick» و«The Confidence- Man» ، وهما الروايتان اللتان تحظيان اليوم بغالبية الاهتمام النقدي.

إن قيمة مثل هذا الرسم البياني في مقدرته على توضيح الاختلافات الشكلية، المنسقة بنائياً، بين نصوص ربما تناولت الموضوع نفسه. ووصف هذه الاختلافات قد يعطينا بدوره نقطة بداية لبحث آخر، يتصل بسبب وقوع هذه الاختلافات، وكيفية وقوعها، وأحد الأسئلة التي يوحي بها الرسم البياني، بشكل غير مباشر: لماذا كانت نصوص «Typee» و«Omoo» و«Redburn» تحظى بتقديركبير لدى معاصري ميلفيل، بينما تعد روايتا «Moby Dick» و«The Confidence- Man» ، اليوم أفضل نصين لميفيل؟ هل نحن نقدر اليوم التعقد البنائي أكثر مما نقدر البساطة، وإذا كان القراء المعاصرون يقدرون التعقد أكثر مما يقدرون البساطة، فلماذا لم تكن «The Confidence - Man» ، هي الأكثر «شعبية» من الوجهة النقدية، مع أنها تبدو أكثر تعقداً؟

سؤال آخر يطرحه علينا الرسم البياني، يتعلق بما قصد إليه ميلفيل، ما الذي قصد إليه ميلفيل حين عاد إلى بنية سردية أقل تعقداً في رواية «Pierre» ؟ إن غرض هذا الرسم أن يمدنا بأساس أكثر موضوعية ورسمية، يمكن أن نبنى عليه دراسة حول معنى النصوص الأدبية، وتاريخها، وقيمتها.

وإلى جانب أن النموذج يمنحنا منهجية ممكنة، نصور بها التغير في مسيرة كاتب ما، فإنه يوحى كذلك بأداة تساعدنا في تحديد الكيفية التي يمكن بها تأويل نص معين. وعلى سبيل المثال، فإن بعض قصص الأشباح لدى هنرى جيمس، مثل «The Jolly Corner» و«The Real Right Things» و«Sir Edmumd Orne» ، يصعب تأويلها، لأنه يصعب تصنيفها من حيث النوع.

ولو تم عزل وتنسيق التقاليد المصوغة لـ«صيغة» قصة الشبح، فإن كل هذه القصص سيمكن قياسها من خلال هذه الصيغة، حتى نحدد درجة تكسيرها لنوع. يمكن أن نوضح مثلاً أن «دورة اللولب» ، وكما أعتقد أنا، هى نص «إبستمولوجى» ، يتذبذب بين المقولات النوعية للواقعية والفانتازيا. ولايستقر أبداً في أى منهما. إن نوع النص يتحدى مقدرتنا على فهم عالمنا، ويهتم بالسؤال «كيف» نعرف، أكثر مما يهتم بالسؤال «ماذا» نعرف. وقد يثبت النموذج المقدم هنا، من خلال اقتراحه لمنهجية يمكن توظيفها في تصوير مسيرة الكاتب، والتمييز بين نصوص تبدو متشابهة من حيث النوع، قد يثبت هذا النموذج أن له قيمة أبعد من مجرد تقديمه لمنهجية في تصنيف الأنواع.

ورغم أن هذا النموذج النوعى يمكن توظيفة لأغراض أخرى، فإن غرضي الأساسي من تقديمه

غرض مزدوج: أولاً، أنني أود صياغة نظام للتصنيف النوعي، لايقوم على موضوع النص ؛ إذ يبدو لي أن النظام الذي يحاول وصف الاختلاف بين النصوص، من خلال وصف الاختلافات بين موضوعاتها، هو نظام مهترئ، ففي نظام تصنيفي كهذا، ستكون نصوص مثل توم جونز «Tom Jones» و«Sat - Sweed Factor» متشابهة في موضوعها، على نحو يبرر تصنيفها تحت النوع نفسه، وحتى بالنسبة لقارئ ساذج جداً، سيكون انتسابها لفصيلة نوعية واحدة دليلاً على مزيد من إساءة تأويل النص. ثانياً، أنني أريد تفسير البعدين السينكروني والدياكروني، معاً. ورغم أن جهدي هنا انصب على البعد السينكروني أكثر من الدياكروني، فإنني حاولت في دراستي مع ذلك، أن أواجه مباشرةً مشكلات التأويل الدياكرونية، أو خارج – النصية، حين تتعلق هذه المشكلات بعدم تتحدد النوع، وبتوقعات القارئ.

ويبدو لي أن التأويل استئناف جيد لنقد النوع ؛ فناقد النوع لايحتاج إلى حصر نفسه في نوع من الإمبريقية الأدبية أو «علم السرد»، بل إن واجبه الأول هو اكتشاف المعنى في الشكل. إن البحث في وظيفة النصوص لايمكن أن ينفصل عن البحث في معنى النصوص، كما أن الكلام عن عدم تحدد النوع يقتضي أن نتحدث عن معنى النص، وعموميته، ودلالته على ثقافته هو الخاصة. ويبدو أن نقد النوع على وجه الخصوص، صالح لمواصلة هذا التوحيد بين المعنى والشكل.

❖

هوامش

(١) إ. د. هيرش «مصداقية التفسير»، جامعة نيوهافن، ١٩٦٧

(٢) تريفتان تودوروف «تنميط القصص البوليسية» – «شعرية النثر» ترجمة ريتشارد هوارد، إيثاكا، جامعة كورنيل ١٩٧١

(٣) نورثروب فراي «تشريح النقد» جامعة برينستون ١٩٥٧، ص ١٦٠.

(٤) يوري لوتمان «بنية النص الفني» آن آربور، إسهامات ميتشجان السلافية، ١٩٧٧.

(٥) من أجل مناقشة لمعنى «الأتوماتية» انظر: بوسلوف هافرانك «التصنيف الوظيفي للغة المعيارية»، ضمن «قارئ من مدرسة براغ: للجماليات، والأبنية الأدبية، والأسلوب» حرّرة بول جارفين (واشنطون، جامعة جورج تاون ١٩٦١). لمناقشة العلاقة بين المعلومات واللامحدد انظر: أبراهام موليز «نظرية المعلومات والتلقي الجمالي «ترجمة جو كوهين، ١٩٦٦. ورغم أن النص الأوتوماتى يكون أدنى في محتواه المعلوماتي، فإنه يكون عادة أعلى في «المحتوى الشعائري»، وأقصد بهذا أن الشعائرية تميل إلى توظيف اللغة توظيفاً مختلفاً عن وظيفة بالتوصيل.

(٦) تزيفتان تودوروف «شعرية النثر» ص ٤٣

(٧) روبرت شولز «البنيوية فى الأدب» جامعة ييل ١٩٧٤، ص ١٣٣.

(٨) كانت رواية «الولد –الشقي» رد فعل لأدب «الولد –الطيب» وهو الأدب العاطفي الذي غمر السوق الشعبي بين عامي ١٨٥٠ – ١٨٨٠. وفي رد فعل مضاد للتصوير غير الواقعى للأطفال الذي قدمه روائيون مثل هوراتيو ألجر، وكتاب ساخرون مثل ب. ب. شيلابر وجورج هاريس وتوماس باريلي، هاجم ألدرتيش النمط الرئيسي الذي قدم الولد الأمريكي الشاب وكأنه خال من الجسد والعقل، يعمل بجد، مؤدب، له توجهات حسنة، يذهب إلى الكنيسة، حساس، وطيب. وقبل توم ساير ربما كانت رواية «الولد– الشقي» هي الرواية الأكثر شعبية في إطار ذلك النوع.

(٩) ليونارد ماير «الموسيقى –الفنون – الأفكار» جامعة شيكاغو ١٩٦٧ ،ص١٥

(١٠) لقد أصبح ما يسميه لوتمان «العلاقات خارج– النصية» مفهوماً شائعاً الآن فى النقد الخاص بتلقي القارئ، فآيزر على سبيل المثال يوظّف مقولة ياوس عن«الأفق»، و«التيمة»، لكي يصف ما يسميه لوتمان «خارج –النص»، راجع ولفجانج آيزر في «فعل القراءة»، جامعة چون هوبكنز ١٩٧٨، وجوناثان كلر في «ملاحقة العلامات» جامعة كورنيل ١٩٨١. وهو يوحي أيضاً بالتشابه الشديد بين مفهوم لوتمان عن «خارج –النص» و مصطلح «تقاليد القراءة».١

❖

[٢]

القصة والرواية

التحفيز الاستعاري في القص القصير:
«في البدء كانت القصة»

"Metopharic motivatiom in short fiction: "in the be-
gining was the story"

شارلز ماي

Charles May

❖

مقالة نشرت ضمن كتاب: (نظرية القصة القصيرة في مفترق طرق)
"Short story theory at a Crossroads", edited by Susan Lohafer
and Yo Ellyn Clary, Louisiana University Press, 1989

من أكثر الملاحظات النقدية شيوعاً حول القصة القصيرة أنها بدأت كنوع متميز فى بداية القرن التاسع عشر في أمريكا، وخاصة في أعمال إرفنج Irving وهاوثورنHawthorneوبوPoe وميلفيلMelville . وكما هو الحال في أحكام نقدية كثيرة حول القصة القصيرة، لم يتفحص أحد هذا الزعم الشائع. وإذا كان تراث القصة قد بدأ في القرن التاسع عشر حقاً، فإن فهم أصولها قد يمدنا بأساس نطور عليه تاريخاً نوعياً للشكل. ليس هذا فحسب، بل إنه يوضح بعضاً من تقاليد القصة القصيرة: مثل بنيتها شديدة الإحكام، وافتقارها إلى تطور الشخصية، وحدودها التيمية. لقد ميزت تلك السمات هذا الشكل دائماً، وربما. حرمته من أن يأخذ مكاناً لائقا في التاريخ والنقد الأدبيين.

لقد أخذت الجملة المقتبسة في عنوان هذا المقال من قصة إيزاك دنيسن Dinesen «الحكاية الأولى لكاردينال»، حيث يفرّق راوية دينسن بين القصة وفن آخر جديد في الحكي: فن يضحي بالقصة في سبيل الواقعية والشخصيات المنفردة. «وعلى حين يكون أدب «الرواية» هذا منتجاً إنسانياً، فإن الفن الإلهي هو القصة.. إذ «في البدء كانت القصة»، ويضيف: «وفي كوننا الشامل، ليس سوى القصة هي التي تملك سلطة الإجابة على صرخة القلب لدى شخصياتها، الصرخة الوحيدة في قلب كل منهم: «من أنا؟»، وذلك من خلال القصة. إنني أفهم أن الكاردينال يقصد بهذا نفس الظاهرة اللغوية التي يسميها كلود ليفي شتراوس الأسطورة: أي «ذلك الجزء من اللغة. الذي تصل فيه صيغة Tradittore وإلى أدنى قيمة حقيقية: ذلك أن جوهرها لايكمن في أسلوبها، أو موسيقاها العضوية، أو نحوها، بل في القصة التي تحكيها»[1] ومن ثم فأنا أقصد بالقصة أيضاً ماحدده الشكلانيون الروس: أي متوالية من الأفعال السابقة في وجودها– والمستقلة– عن أي تقديم كلامي للأحداث، وبهذا يتم تمييزها عن الحبكة، أو sujet ، أو الخطاب. ومن هنا فأنا أستخدم القصة استخداماً إجرائياً بطريقتين مختلفتين، وإن كانتا مرتبطتين. أستخدمها بطريقة تاريخية؛ لأشير بها إلى أسبقية القصة كأسطورة على القصة القصيرة كخطاب. وأستحدمها بطريقة نظرية ؛ لأستغل الأسبقية المعروفة للقصة كمتوالية، على الخطاب كتقديم بلاغي.

وأستخدم الاستعارة Metaphor والتحفيز Motivation أيضاً بطريقيتين مختلفتين: الأولى أنني أستخدم الاستعارة لأشير بها إلى تلك العملية الأولية التي يقول فرويد إنها أدت إلى ظهور المفهوم الميثولوجي للعالم. إنها «علم النفس وقد تجلى في العالم الخارجي»، أي ما يسميه إرنست كاسيرر وميرسيا إلياد «الظاهرة الدينية– الأسطورية».. التجربة الغامضة أو الفعل الرمزي الذي ينقل به المرء المعنى الذاتي إلى العالم الخارجي، ومن ثم يؤدي إلى «الخطأ» في تلقيه «كما لو كان» خارجياً. وأستخدم الاستعارة ثانياً بالمعنى الجمالي،

بالطريقة التي حددها وليم جاس Gass، باعتبارها «نوعاً من صنع -النموذج، من خلال النظام، والتقديم، والمرجعية»، تماماً مثل شكل القص نفسه وطريقته. ويستخدم بيتر بروكس Brooks المصطلح أيضاً بهذه الطريقة، لكي يشير إلى أن السرد يعمل باعتباره استعارة، عن طريق ضم الاختلافات عبر التشابهات المفهومة وتكييفها لتكون حبكة عامة. يقول بروكس: وحيث إن الحبكة هي «بنية الفعل في كلٍّ مغلق ومدرك، فإنها بهذا لابد أن تستخدم الاستعارة حتى تصبح شاملة»»[٢] وهكذا فأنا أستخدم الاستعارة لأشير إلى كل من العملية السيكلوجية التي تؤدي إلى ظهور الأسطورة أو القصة، والعملية البلاغية التي تتحول بها القصة إلى خطاب.

أما **التحفيز،** فأقصد به فكرتنا العامة عن ما يصنع فعلاً شخصياً، وبدقة أكثر، ما يصنع فعلاً شخصياً بطريقة خاصة. إن القراء، حين يتلقون شخصيات في قصة كما لو كانوا أشخاصاً حقيقيين، إنما يهتمون غالباً بالتحفيز السيكولوجي. وعلى كل حال، أنا أستخدم المصطلح أيضاً بالمعنى الجمالي لدي الشكلانيين الروس، وذلك حتى أشير به إلى شبكة التقنيات الأدبية التي تسوغ تقديم الموتيفات الفردية أو مجموعات الموتيفات في عمل ما. لقد ميز بوريس توماتشيفسكي على سبيل المثال، بين التحفيز الواقعي الذي يسوغ الموتيفات أو التيمات في عمل يخلق إحساساً بالواقع الخارجي. والتحفيز الفني، مثل نزع الألفة، الذي يسوغ متطلبات البنية الفنية. إن مقولة الموتيفات، أو فلنقل مقولة التشابهات المتصوّرة التي يتم تكييفها في حبكة ما، هذه المقولة نشأت عن التوفيق بين متطلبات الإيهام الفني ومتطلبات البنية الواقعية. هكذا يقول توما تشيفسكي. ومن هنا فأنا أستخدم **التحفيز** لأشير به إلى العلة السيكولوجية لما يسمى الأحداث الحقيقية أو أحداث القصة، ولأشير به أيضاً إلى العلة الجمالية لما يسمى الأحداث البلاغية أو أحداث الخطاب. ومن المفيد أن نحتفظ في عقولنا بما بين هذه الاصطلاحات من علاقات واختلافات. وعلى العكس في مناقشاتنا لأصل القصة القصيرة وطبيعتها، ربما نفشل في التمييز بين تقاليد القصة الأسطورية وتقاليد الخطاب الخاص المعروف بالقصة القصيرة. وقد نفشل في توضيح ما إذا كنا نرى التتابعات السابقة على الخطاب باعتبار أن لها خصائص أحداث الحياة الواقعية، أم أن لها خصائص القصة الأسطورية. ربما نفشل في توضيح الخلافات بين الأسطورة بوصفها جوهر الفابيولا Fabula السابقة على الخطاب، والمجاز باعتباره جوهر الخطاب السردي. وربما نعزو أفعال الشخصيات– في النهاية– إلى التحفيز السيكولوجي، حين تكون الأحداث قد تسببت فيها القصة، أو تحفيز الخطاب.

إنني أتفق مع بوريس إيخنباوم في أن القصة القصيرة شكل أساسي وأولي. بل إنني أشير إلى أنها شكل له صلة وثيقة بالسرد البدائي، الذي يجسد التصور الأسطوري ويلخصه، والذي يكون من سماته التكثيف لا التوسيع، والتركيز لا التشتت. وهي أيضاً شكل يكون أسلوب التقديم فيه أقرب إلى أن يكون تقديماً عبرانياً Hebraic لا هوميرياً Homeric ، بالمعنى الذي يحدده إريك أويرباخ Auerbach– وبدلاً من تقديم التفاصيل بشكل خارجي تماماً، وبطريقة ثابتة في الزمان والمكان، فإنها لا تستغل إلا تلك التفاصيل الضرورية والنافعة للقصة. ويبدو التقدم فيها وكأنه متجه إلى هدف وحيد. وعلاوة على ذلك، فهي أكثر ارتباطاً بصيغة الرومانس منها بالصيغة الواقعية ؛ ومن ثم فإن الشخصيات فيها أقرب إلى أن تكون -كما يشير نورثروب فراي– شخوصاً مؤسلبة أكثر منها ناساً حقيقيين: «إن القصة القصيرة– في رأيي، وكما يؤكد فراي بالنسبة لشكل الرومانس– هي الجوهر البنائي لكل قص، وذلك في أخذها عن الحكاية الشعبية

والأسطورة». (٤)

بل إن القصة القصيرة، رغم أنها تستمد مباشرة من هذه القصة الأسطورية وذلك التراث الجمالي للرومانس، فإن ظهورها في بدايات القرن التاسع عشر كان محكوماً بالضرورة بفرضيتين حول علاقة الفن بالواقع– الفرضية الواقعية، والفرضية الرومانتيكية– وقد ائتلفتا في القصة القصيرة بطريقة خاصة، لتخلقا صيغة جديدة من الخطاب. ولهذين الاصطلاحين (الواقعي والرومانتيكي) قيمة نظرية في التمييز بين الميل إلى ما يسميه فراى التمثيلي representational والمزاح displaced من ناحية، والميل إلى الوحدات الأسطورية والمجازية المحفوظة من ناحية أخرى (بين الحقيقة والخيال) كما أن لهما قيمة تاريخية في تذكيرنا بأن القصة القصيرة في القرن التاسع عشر– رغم أنها تستمد من الأسطورة البدائية ورومانس القرون الوسطى– كان لابد أن تدخل في علاقة مع الواقعية في رواية القرن الثامن عشر، والخيال اليقظ في شعر القرن التاسع عشر. (٥)

وما أود أن أؤكده هنا هو أن ارفنج وهاوثورن وبو وميلفيل، رغم أنهم بدأوا بتقاليد القصة/ الأسطورة/ الرومانس، فإنهم قد أخضعوا تلك التقاليد لمتطلبات مشابهة الحقيقة vraisemblance أو التحفيز الواقعي، لاكما فعلت الرواية عن طريق تكديس التفاصيل الكنائية وتطور الذات عبر الزمن، بل كما فعل الشاعر الرومانتيكي عن طريق العرض المجازي والكشف المبهم. لقد اتبع كتاب القصة القصيرة الأوائل غريزة الشاعر الرومانتيكي لكي يكسروا أسطورة البالادات القديمة والحكايات الشعبية، ويعيدوا إليها القداسة ويقدموها باعتبارها عملية فيزيقية أساسية. إن قصة البالاد، والخرافة Legend والرومانس، التي كان لها وجودها الواضح كقصة يتلقاها الناس، أصبحت منصهرة مع ذاتية الشاعر أو الحاكي، بعد أن اتخذت بنية مجازية. وعلى حين يكون العنصر الغنائي مسيطراً في الشعر الرومانتيكي، فإن الغنائية في القصة القصيرة– إذا استخدمنا عبارة جورج لوكاش– قد اصبحت محتجبة وراء الخطوط الثقيلة للحدث.

وأود أن أنظر في أربع قصص من أشد القصص تمثيلاً لهذا عند إرفنج وهاوثورن وبو وميلفيل، وهي «خرافة الوادي النعسان» و«براون الشاب الطيب» و«سقوط بيت أو شر» و«بارتلبي الكاتب العمومي» –وذلك حتى أوضح أن ما يجعل هذه القصص تبدو وكأنها تشكل نوعاً «جديداً»، هو جمعها الواعي بين تقاليد الأشكال الواقعية والرومانسية، فقد أدت متطلبات الواقعية في القصة القصيرة إلى ضرورة الانتقال من شخصيات تحفزها أدوارها في القصة القصيرة، إلى شخصيات يحفزها العرض المجازي بل إنني أريد أن أوضح أن تفاعل تلك المتطلبات الجمالية أصبح موضوعاً لهذه القصص الأربع ذاتها. إن الجمع بين تقاليد الرومانس والتقاليد الواقعية، يخلق في القصة القصيرة مهام أساسية وقضايا موضوعاتية، تميز تراثها حتى وقتنا الحالي.

ورغم أن الشخوص الشعبيين لدى إرفنج، والشخوص الأليجوريين عند هارثورن، والشخوص المحوريين عند بو، والشخوص الرمزيين عند ميلفيل– رغم أنهم يوجدون جميعاً كأدوار في القصة، أكثر مما يوجدون كأشخاص إشكاليين في عالم حقيقي يبدو «كما لو كان» موجوداً– رغم ذلك فإنهم يختلفون عن شخصيات الحكايات المحكومة تماماً بأدوارها الموجودة سلفاً، في شخوص من قبيل إيكابود كراني، وبانج جودمان براون، ورودريك أو شر، وبارتلبي– حيث يبدو أنهم موجودون كأناس حقيقيين في عالم حقيقي، وكشخوص يتم اللعب بها لأغراض القصة في الوقت نفسه. وفي كثير من القصص القصيرة الاستبطانية

المعاصرة يتم إبراز هذا التوتر الجمالي الخلفي إلى المقدمة ؛ لدرجة أن الصراع بين الخيال والحقيقة يصبح صراعاً في باطن الشخصيات. وتصبح الشخصيات واقعة في شراك ثنائية الحقيقة/ والخيال، بطريقة لاسبيل إلى الخلاص منها. والحقيقة والخيال هما المنطقتان المربكتان، بحيث نستشعر أن كل المآزق الوجودية مآزق قصصية، بنفس القدر الذي تكون به كل المآزق القصصية مآزق وجودية.

في شكل القصة القصيرة، يصبح هذا التوتريين المتطلبات الجمالية ومتطلبات مشابهة الحقيقة أكثر حسماً منه في الرواية ؛ ذلك أن قصر القصة القصيرة يتطلب شكلاً جمالياً أكثر مما يتطلب شكلاً طبيعياً أو أساسياً. كما أن القصة القصيرة تظل– أكثر من الرواية– أقرب إلى أسلافها في بناء القصة الأسطورية. في القصة القصيرة ربما تبدو الشخصية القصصية وكأنها تفعل وفقاً لتقاليد مشابهة الحقيقة والمعقولية ؛ ولكن لأن قصر الشكل يمنع من التقديم الواقعي للشخصية عن طريق التفاصيل الكنائية الشاملة، وحيث إن تاريخ الحكاية القصيرة هو التاريخ الذي تلتقي فيه الشخصية بحادثة حاسمة أو أزمة، أكثر مما تتطور عبر الزمن. فإن الشكل والتراث الخاصين بالقص القصير يعملان بقوة ضد التقاليد المحورية في الواقعية

والشخصيات في القصة القصيرة– ولنستخدم مصطلحات فراي– هي في الوقت نفسه أقنعة اجتماعية في قص واقعي، وتجليات رمزية في قص رومانسي. والفرق بين الشخصيات في الرومانس والشخصيات في القصة القصيرة في القرن التاسع عشر، أنه بينما تفعل الشخصيات في شكل الرومانس القديم كما لو كان يحركها هاجس ما، وفقاً لتعريف أنجيوس فليتشر Fletcher، فإن الشخصيات في القصة القصيرة يحركها هاجس واقعي، وإن كان يغلفه الغموض، أو هاجس سيكلوچي، وذلك كما هو الحال في قصص «سقوط بيث أو شر» و«بارتلي الكاتب العمومي». أو هي تبدو مندفعة إلى الأمام بسبب متطلبات القصة السابقة على الخطاب، أو القصة التي أزيحت عنها، وذلك كما هو الحال في «خرافة الوادي النعسان» و«براون الشاب الطيب».. ومهما يكن من أمر، فإن العمل– ومن خلال مشابهة الحقيقة كما يعرفها تودوروف– يحاول أن يجعلنا نصدق أنه يتطابق مع الواقع، أكثر ممايتطابق مع قوانينه الخاصة، كما أن القوانين الأسطورية والجمالية للقصة تقود الشخصيات بقسوة في اتجاه النهاية.(٦)

وإذا كانت الشخصية القصصية– على كل حال– تعمل بناء على مبادىء القصة والخطاب: أي أنها تعمل كما لو كانت شخصية قصصية فعلاً، أكثر منها شخصية حقيقية. إنها تعمل وفقاً لمتطلبات القصة ومتطلبات المجاز، غير أنها تفعل ذلك في إطار التشابه مع العالم الحقيقي– إذا كان ذلك كذلك، فإن الشخصيات في عملية القص تتحول إلى مجاز، أي أنها تصبح واقعة في خطاب من صنع مجازها وهاجسها الخاص. ورأيي أن القصة القصيرة كنوع نشأت في القرن التاسع عشر بهذه الطريقة تحديداً ؛ فتلك هي العملية التي يحول بها التحفيز الواقعي والعرض الرومانتيكي قصة الرومانس القديمة إلى خطاب القصة القصيرة الجديد.

ويمكن أن نفرق بين «خرافة الوادي النعسان» و«براون الشاب الطيب» من جهة، و«سقوط بيت أوشر» و«بارتلبي الكاتب العمومي» من جهة أخرى ؛ فبنية القصتين الأوليين ناتجة عن العلاقة الواعية المتبادلة بين تقنيات مشابهة الواقع والمواد الخام الإسفاطية القديمة أو خرافة الرومانس، بينما تعتمد بنية القصتين الأخريين على التفاعل بين شخصية يحركها هاجسها مجازياً، وشخصية واقعية تحاول– دون أن تنجح– أن تستعيد صورتها المجازية. إن ما يفشل رواة هاتين القصتين الأخيرتين في عمله داخل القصة ينجحان في

عمله داخل الخطاب. تركز «خرافة الوادي النعسان» و«براون الشاب الطيب» على شخصيات محصورة في العملية الأولية لدنيا القصة، بينما في «سقوط بيت أو شر» و«بارتلبي الكاتب العمومي» تتحول الشخصيات نفسها إلى موضوعات جمالية، وذلك من خلال العرض المجازي، ورغم أنه قد يكون دقيقاً أن نشير إلى مثل ذلك التطور، فإن من الممكن أن يقال إن التغير من القصتين الأوليين إلى القصتين الأخريين، هو تغير من تحفيز القصة إلى التحفيز المجازي.

تبدأ «خرافة الوادى النعسان» بتقاليد الواقعية، ولكن حالما يبذل الراوي جهداً كبيراً لكي يكون «دقيقاً وأصيلاً» في إضفاء طابع مكاني محدد على الأحداث، فإن مكان القصة القصيرة يصبح على الفور وقد تحول إلى أسطورة. ورغم أن الوادي النعسان مكاني «حقيقي»، فإنه أيضاً مكان الخرافة والأسطورة، مكان القصة ذاتها. إنه ليس مكاناً ذاخراً بالحكايات والخرافات فحسب، بل إنه ذاخر «بالتأثير الحلمي.. الذي ينتشر في جو شديد الخصوصية» ويبدو الناس خاضعين لبعض السحر، مما يجعلهم يؤمنون بالأشياء العجيبة.

إن أيكابود يأتي إلى عالم هذه القصة من عالم الأمريكي العملي، وقد امتلأ بالطموحات اليومية للواقع الاقتصادي. ومهما يكن من أمر فإن أكثر الجوانب التي يتم التركيز عليها في شخصية أيكابود هو نهمه لما هو فيزيقي، وما هو عجيب، وهذا هو الأكثر أهمية، فليس هناك حكاية تتسع لفمه الواسع، وقدرته على هضم هذه القصص قدرة غير عادية، وبسبب تأثير كوتون ماذر على كل حال، يختلف أيكابود عن ساكني الوادي النعسان في ذلك، فبينما يتلقون هم القصة كقصة، يتلقاها هو كواقع.

ورغم أن لدينا، في نهاية «خرافة الوادي النعسان»، تفسيراً معقولاً لسفر أيكابود، فإن لدينا كذلك تفسيراً للقصة يرتبط أكثر بجو المنطقة وأصل الحكاية. لقدأصبح أيكابود قوام القصة فعلاً: موضوعاً لحكاية طريفة، تروى حول المواقد في ليالي الشتاء. بل إن هناك تفصيلة خاصة وحاسمة في القصة، توحي بأن «خرافة الوادي النعسان» هى توفيق بين الشكل الواقعي وشكل الرومانس: أن هناك تحفيزين مختلفين وراء سفر أيكابود، لقاءه بالفارس مقطوع الرأس الذي يتم التركيز عليه في ذروة القصة، ولقاءه مع كارتينيا وجهاً لوجه. وهذا ما لايتم وصفه بالمرة، من حيث علاقته بالتقليد الواقعي، المتمثل في وجهة النظر المحدودة.

وإذا نظرنا إلى تحفيز القصة وحده، فإن طرد كارتينيا لأيكابود سيكون كافياً لكي يُطرد أيكابود المتطفل من الوادي النعسان، ومن ثم سيجعل وصول الفارس مقطوع الرأس لا أهمية له.ومهما يكن من أمر، وحيث إن «خرافة الوادى النعسان»– رغم أنها محفّزة واقعياً لكي تجسد تيمة اجتماعية– تدور فعلاً حول انتصار عالم القصة على العالم العملي، فإن التحفيز المجازي لابد أن يكون هو المسئول عن استبعاد أيكابود. إن أيكابود– بسبب قدرته على ابتلاع القصة وهضمها، ومن ثم قدرته على عرض واقع القصة كأنه عالم خارجي– يتحول إلى مادة للقصة، خلال عملية الخطاب ذاتها.

وبينما تستمد «خرافة الوادي النعسان» من تراث الحكاية الشعبية، تستمد «براون الشاب الطيب» من التراث الأليجورى. إن الحكاية على كل حال ليست «أليجورى» خالصة ؛ ذلك أن الحادث المسيطر فيها: رحلة براون داخل الغابة، يبدو وكأنه محفّز بالواقع وبالقصة معاً، وهكذا يكون الخطاب توفيقاً بين هذين النوعين من التحفيز. بل إن براون نفسه يبدو كأنه شخصية أليجورية نمطية، نمط أصلي ذو طابع نفسي، وفي الوقت نفسه يبدو «كما لو كان» شخصية ذات قناع نفسي.

وينهض هذا التوفيق، حين يقول براون أنه لابد أن يذهب إلى الغابة، في تلك الليلة بالذات من بين ليالفي السنة كلها. وحيث إنه لايوجد تحفيز واقعي لرحلة براون داخل الغابة، ولا توجد إشارة إلى أنها عادة اجتماعية لكل الناس أن يقوموا بهذه الرحلة، فإن سبب الرحلة لابد أن يكون طقساً أو خرافة، فالرحلة لابد أن يحفزها طبيعة القصة الأليجورية التي تقف وراءها والتي يستمدمنها هذا الخطاب الخاص. ومهما يكن من أمر، فإن براون لا يفعل مثلما يفعل شخص أليجوري ؛ لأن «لديه شكوكاً» حول «هدفه الحالي الشرير» في الغابة. إن الشخص الأليجوري لايمكن أن يتحدى البنية محكمة الشفرة للأليجوري ذاتها. لايمكنه إلاأن يتبع مطالبه هو القائمة سلفاً. بل إن الشيطان يشبه براون، وكلماته التي تبدو نابعة من براون نفسه توحي أن الأخير شخص واقعي قادر على خلق إسقاطات فكرية، وليس الإسقاط الأليجوري فحسب.

إن التوفيق بين الأليجوري/ والواقعية يبدو كأنه يقاوم الإشارات الأليجورية في القصة: اسم الإيمان. رغم أن الرواي يخبرنا أن الإيمان اسم مناسبٍ، ربما يوحي بقيمة وجود الإيمان، أكثر مما يوحي بالتجسيد الأليجورى لإيمان براون الخاص، فإن اسمه يستدعى في القصة كل لحظة، وهو نقطة تحول حاسمة في وضعية القصة، سواء باعتبارها أليجوري، أو باعتبارها قصة واقعية، أو هما معاً.

وحين يصرخ براون: «بالسماء فوق، وبالإيمان تحت، سأقف ثابتاً في وجه الشيطان»، فإنه يسمع صوت الإيمان في الغابة. ،وحين يصرخ: «الإيمان»: تردد الغابة الصدى مطلق العنان. وحين يصرخ «لقد ذهب إيماني، ليس هناك أحد طيب على الأرض، ليست الخطيئة إلا اسماً»، يبدأ اندفاعه المجنون عبر الغابة. وفي النهاية، على أية حال، وحين يتحدث مباشرة إلى الإيمان، مخبراً الغابة أن تنظر إلى السماء وتقاوم الانسان الشرير، يتم تدمير العالم الأليجوري للقصة، ويعود براون إلى الواقع اليومي: فهو يحث الرواي على أن يسأل السؤال الاستبطاني: «هل أغرق براون الطيب في النوم في الغابة ، ولم يحلم إلا حلماً وحشياً بمقابلة أمرأةساحرة؟»، ومثلما يدخل أيكابود كراني في عالم القصة ليصبح شخصية قصصية، فكذلك يدخل براون الطيب إلى العالم الأليجورى الذي يجعل منه بيوريتانياً أصيلاً.

وحين يجعل بو وميلفيل من قصص «سقوط بيت أو شر» و«بارتلبي الكاتب العمومي» حكياً بضمير المتكلم، فإنهما يجعلان من الجمع بين تقاليد الرومانس/ القصة وقواعد المذهب الواقعي أمراً في غاية الوضوح. فكل من أوشر وبارتلبي يبدو وقد تزايدت وظيفته، كشخصية في القصة أكثر مما هو شخصية «كأنها» حقيقية. وسؤالنا الأول عن كل منهما هو: ما «قضيتهما»؟ ولكنهما لا قضية لهما في الحقيقة. يقول راوي القصة الأولى أنه لا يستطيع أن يربط تعبيرات أو شر بأية فكرة عن مجرد الانسانية. ويقول راوى القصة الثانية بإنه لايوجد شيء إنساني طبيعي حول بارتلبي. إن أحد الراويين يكرر حيرته وفشله في فهم أوشر، أما الآخر فيحث بارتلبي باستمرار على اتباع قواعد الذوق العام والاستخدام الشائع. وبدلاً من أن يكونا محكومين بالخرافة والأليجوري– كما هو حال أيكابود وبراون– فإن كلاً من أوشر وبرتلبي محكومان بظاهرة العملية الأولية، وحيث لايمكنهما التمييز بين الخريطة والإقليم. كل منهما يصنع الخطأ المجازي، فيسقط ذاته الخاصةعلى مرآة العالم الخارجي، وحينئذ يتعامل معها وكأنها أمر خارجي.

في «سقوط بيت أوشر» يتركز هذا الخطأ على أوشر، باعتباره الفنان الرومانتيكي الأخير، الذي يود أن يقطع نفسه عن العالم الخارجي، ويحيا في إطار مملكة الخيال الخالص، رغم أنه يخشى فقدان الذات الذي

يتطلبه مثل هذا التلميح الأخير بالضرورة. إن إيمانه بأن للبيت قدرة على الإحساس، بسبب التنظيم الخاص لأجزائه- هذا الإيمان هو استعارة لجماليات الرومانتكية الخاصة بالوحدة العضوية. بمعنى أن أوشر «يحيا» داخل العمل الفني، الذي هو البيت والهاجس الذي خلقه معاً. وبينما تكون المادة الخام لـ «سقوط بيت أوشر» في حقيقتها هي الهاجس الجمالي الخاص بأوشر، فإن الخطاب هو تبرير الحاكي لتحول أو شر إلى شخص من خيال، يتلاشي تماماً ويتحول إلى ذاتية خالصة.

في «بارتلبي الكاتب العمومي»، وبدلاً من دخول شخصية واقعية في المنطقة الجمالية الخاصة بالعملية الأولية- كما في حالة حكاية بو- تنعكس الحركة، إذ تجتاح صورة جمالية مهجوسة منطقة الواقع الخاص بالعملية الثانوية، وتعيد تقديمها على نحو واقعي وكأنها العالم العملي المتعقل لمكتب محاماة في «وول ستريت». لا يمكننا أن نسأل عن قضية بارتلبي أكثر مما أمكننا أن نسأل عن قضية أوشر. لا يمكننا أن نعرف فيم يفكر، لأنه يفكر في لاشيء، إنه مجرد تجسيد لها جسمه الخاص. بالنسبة لبارتلبي لايوجد فارق بين الجدار باعتباره دالاً والجدار باعتباره مدلولاً: فالجدار «هو التفسير الذي لايفضله». إن الإجابة الوحيدة عن سؤال ماهو الجدار وعلام يدل هي بالطبع، وباللمفارقة، «لاشيء». الجدار نقش ميت بالنسبة لبارتلبي، تماماً مثلما يصبح بارتلبي نفسه نقشاً ميتاً بالنسبة للراوي. مرة أخرى، وعلى حين تكون القصة هنا هي هاجس بارتلبي، يكون الخطاب هو المحاولة المستحيلة من الرواي حتى يستعيد صورة استعارية إلى داخل منطقة تفكير العملية الثانوية.

إن إعادة حكي «قصة» أوشر وبارتلبي، من خلال الراويين، يجعل ما كان ممكناً في القصة نفسها مستحيلاً في الخطاب. ورغم أن القصة تركز على الرواة وهم يحاولون فهم صور العملية الأولية عبر وسائل العملية الثانوية، فإن الخطاب يفهم الصور بطريقة واحدة من الطرق الممكنة لفهمها: أي من خلال البنية البلاغية، ومن خلال الاستعارة.. إن الواقعية بالنسبة لمثل هذه القصص القصيرة المبكرة. «سقوط بيت أوشر» و«بارتلبي الكاتب العمومي»- هو مايقول إريك هيلر Heller بأنه كان جديداً بالنسبة لواقعية القرن التاسع عشر على وجه العموم: أي «الرغبة في الفهم، الرغبة في التكييف العقلاني، القوة التي تقود في اتجاه فقدان السيطرة على الغموض». وهاتان القصتان ليستا إلا تجسيداً للاجتهاد في السيطرة.

المشكلة أن الحكائين- مثلهم مثل الملاح القديم عند كولريدج في بداية القرن التاسع عشر، ومثل هارلو عند كونراد في نهاية القرن- يمكنهم فحسب أن يحكوا القصة. وهم غير قادرين على اختزالها في محتوى مفهومي. ولكن يمكنهم على كل حال، أن يحكوا القصة بالطريقة التي تجعلها مختلفة عن مجرد أحداث القصة: أي من خلال حكي قصة تدور، هي نفسها، حول شخصية محكومة بمتطلبات الخطاب. وهكذا تحولت القصة القصيرة إلى نسيج من الموتيفات المتكررة والمتوازية، والاستعارية. أو فلنقل إن البنية الاستبدالية تولدت عن مجرد التتابع السياقي أو تتابع الأحداث ؛ ذلك أن عالم القصة نفسه كان يتحدد، فيما يبدو، من خلال هاجس الشخصية المحورية المحكومة بوظيفتها.

إن الشخصيات القائمة على المحاكاة، مثل الراوي في هاتين القصتين، لاتجعل القصة واقعية، هذا إذا كانت المواقف التي تصادفها تحد من قدرتها على التطابق مع توقعات العالم المألوف والطبيعي. إن الدافع الواقعي لايخلق عملاً واقعياً، إلا حين ينجح هذا الدافع فى إقناع القارئ بأن الظاهرة الموصوفة هناقدتم- أو

يمكن أن يتم– مطابقتها طبيعياً واجتماعياً، وسيكولوچياً، وإذا تم حل الغموض من خلال وضع الظاهرة في إطار من الطبيعي، أو الاجتماعي، أو السيكولوچي، حينئذ ينجح ماهو واقعي. وإذا كانت المعرفة التي توصلنا إليها– على كل حال– هي معرفة بدائية، وميتافيزيقية، وجمالية، (وهو ما لايمكن حله بواسطة الطبيعي والاجتماعي والسيكولوچي على نحو مرضٍ) فإن الحل الوحيد الممكن هو حل جمالي.

يؤكد چوناثان كلر Culler على وجه العموم، مثلما أؤكد أنا هنا على وجه الخصوص، أنه على الرغم من تفكيرنا في القصة عادة، وكأنها وجود سابق على الخطاب، فإن هناك أوقاتاً نرى فيها القصص نفسها وهي تشكك في هذه الأسبقية أو تدمرها، وذلك عن طريق تقديم الأحداث، لاباعتبارها أحداثاً معروفة بل باعتبارها «نتاجاً لقوة الخطاب أو متطلباته»، يقول كلر، على سبيل المثال، أنه على الرغم من أن خطيئة أوديب قد حددتها حادثه مسبقة لم تتكشف بعد، فإن أوديب يتصرف استجابة لما تقتضيه دلالة المسرحية. ورغم أن كلر يقول بأن هذين المنطقين لايمكن أن يجتمعا، لأن كلاً منهما يعمل على تدمير الآخر، فإنني أتفق مع بيتربروكس في أن ما يصفه كلر هنا، هو المزج بين الاستعاري والكنائي، ذلك المزج الذي يشكل الطبيعة الخاصة للسرد. ونظراً لمحاولته المتعمدة للجمع بين البنية الاستعارية للرومانس القديمة، والبنية الكنائية في الواقعية الجديدة، فإن هذا المنطق «المزدوج» يصبح حاسماً على وجه الخصوص في تطور القصة القصيرة.

إن العلاقة التيمية المتبادلة بين الشخصيات الكنائية، التي تبدو «وكأنها» حقيقية، والواقع الاستعاري «الأسطوري»– هذه العلاقة تميز تطور القصة القصيرة حتى وقتنا الحالي. ولنشر إلى أمثلة قليلة فحسب: في قصة ستيفن كرانى «الفندق الأزرق»، تصبح الشخصية مقنعة لدرجة أن العالم الذى تدخل فيه هو العالم الجوهري للغربيين، وقد تحول إلى واقع قصصي خاص تخشاه الشخصية غالباً. وفي قصة شيروود أندرسون «الموت في الغابات»، يخلق الراوي ويصادف خطاباً يدور حول صورة متكررة تتحول إلى صورة من النماذج الأولى. وفي قصة برنارد مالامود «البرميل السحري»، يخلق حاخام شاب إسقاطاً سيكولوچياً غامضاً لحاجته الخاصة العميقة. وفي قصة رايموند كارڤر «لم لا ترقص»؟ تضفي شخصية لا اسم لها طابعاً خارجياً على زواجها الفاشل، وبطريقة استعارية تنقله إلى المسرح أمامنا، حينئذ نشاهد في صمت زوجاً من الشباب يكرران ذلك الفشل في «مسرحية».

ربما ركزت تيمة القصة القصيرة وتقنيتها دائماً على قدرة الاستعارة والقصة ذاتها في الرد على تلك الصرخة القلبية لدى كل شخصياتها: «من أنا؟ وعلى عكس الرواية، فإن القصة لقصيرة تقول إن المرء لايجد إجابة ذلك السؤال في تشابهها مع العالم الحقيقي، بل يعثر عليها من خلال وجوده مخصوراً في الدور الذي تتطلبه القصة، ومن خلال وجوده– من ثم– على نحو استعاري متحول لدرجة أن المرء يعثر على نفسه من خلال فقدانه لنفسه. «إن الفن الإلهي هو القصة. وفي البدء كانت القصة».

❖

متوالية القصة القصيرة

كتاب مفتوح

"The short story sequence: an open book"

روبرت لوشر

Robert Luscher



مقالة نشرت ضمن كتاب: (نظرية القصة القصيرة في مفترق طرق)
"Short Story Theory at a Crossroads", Edited by Susan Lohafer
and Ellyn Clary, Lusiana University Press, 1989

تلاحظ هورتينس كاليشر Calisher بدرجة من الاهتمام، أن الهوية المستقلة للقصة القصيرة يمكن أن يهددها السياق الذي تدخل فيه مع جيرانها في مجموعة قصصية. «إن القصة رؤيا تصلح لكأس صغير جداً. وما زالت ترغب في أن ينظر إليها وحدها. وحضور جيران لها يغيرها. إنها عوالم أُريد لها أن تكون محكمة في ذاتها، وصادقة وقوية. ووقوعها في متوالية يمكن أن يجعلها محرّفة، حتى ولو كانت كل القصص كتبها نفس الشخص،[1] ومماله دلالة أن ملاحظتها هذه تقع في تقديمها لكتابها «مجموعة قصص»، حيث تنتهز فرصة هذه «الصدمة»، من خلال إعادة ترتيب محتويات مجموعاتها السابقة في أربعة أقسام من القصص المترابطة. ورغم أن ترتيب القصص القصيرة في متوالية قد ينتهك العالم المحكم، فإننا نتوقع أن يفسره في كل قصة. ومثل هذا الربط الصادم والمتتالي لايمكن تجنبه. والحق أن هذه الظاهرة استغلت منذ بدايات القصة القصيرة نوعاً أدبياً، خاصة حين تكون القصص لنفس الشخص.

ومحاولة كاليشر بناء خيمة لقصصها المجموعة ليست إلا تجلياً لطيفاً للاهتمام المتنامي بالشكل الذي أسميه متوالية القصة القصيرة: مجلد قصص جمعه ورتّبه مؤلفه. فيه يدرك القارئ بنجاح، النماذجpatterns التى تقف وراء التماسك، وذلك من خلال التعديلات المستمرة لتصوراته عن النموذج والتيمة. وهكذا فإن كل قصة قصيرة في سياق المتوالية ليست تجربة شكلية مغلقة ومكتملة. وكل كشف في المتوالية يؤهلنا- بطريقة ما- للكشف التالي، ويلقي الضوء على العوالم المتضامّة لنتتبعها. ويصبح المجلد ككل- بهذه الطريقة- كتاباً مفتوحاً يدعو القارئ لبناء شبكة من التداعيات، تربط القصص مع بعضها البعض، وتمنحها أثراً موضوعاتياً Thematic متراكماً.

لقد تم اقتراح تسميات مختلفة لذلك الشكل، غير أنه ليس بينها تسمية تركز على تطور المعنى لدى القارئ وهو يتقدم، مثل تسمية «متوالية القصة القصيرة». إن مصطلح دالاس ليمون الهجين«Rovelle» (نحت من الرواية Roman والقصة Novelle) يشير إلى الدافع المزدوج وراء الشكل، غير أنه يوحي بوجود بعد سردي زماني وسببي لانجده في المتوالية. أما مصطلح «توليفة القصص القصيرة short story Com- pound لدى چول سيلفرمان، ومصطلح «مجمع القصة القصيرة» لدى چوزيف ريد، ومصطلح بليسنت ريد وتيموثي ألدرمان «مجموعة قصص قصيرة متكاملةIntegrated Short Story Collection- فكلها مصطلحات توحي بالوحدة الساكنة لأجزاء متراكبة ومستقلة، لكنها تفشل في الإشارة إلى أهمية طبيعة -توالى/ القصص، أو العناصر المتكررة التي تمنحها وحدة أكثر ديناميكية[2]

أما مصطلح فورست إنجرام «حلقة القصة القصيرة» وهو أكثر المصطلحات استخداماً لدى النقاد،

فيلفت انتباهنا إلى تكرار التيمة، والرمز، والشخصية، لكنه يفعل ذلك على حساب الاهتمام بالتتابعية في المجلد[٣]. وبينما تستدعي تسمية إنجرام علاقة قربى وثيقة مع«الحلقات الملحمية»، يوحي مصطلح «متوالية القصة القصيرة» بعلاقة قربى لهذا الشكل مع متوالية السونيتا والمتوالية الشعرية الحديثة، وبهذا يوضح التحالف الوثيق بين القصة القصيرة والشعر الغنائي. وبما أن التجربة المسيطرة لدى القارئ، وهو يراود النص ويقارب نماذجه مؤقتاً، هي تجربة متوالية، فإن مصطلح متوالية القصة القصيرة يعد –بهذه الطريقة– مصطلحاً وصفياً على نحو واضح. وكما يحدث في المتوالية الموسيقية، تكرر متوالية القصة أيضاً الموضوعات والموتيفات وتطوّرها، وهي تتقدم على مدار العمل، وتستمد وحدتها من تصور عن التنظيم المتتابع والنماذج المتكررة في الوقت نفسه. وهما معاً يمنحانها تجربة القراءة. في المتوالية لاتفقد القصص المفردة تفردها، غير أنها توسع وتوضح السياقات، أو الشخصيات، أو الرموز، أو التيمات المستمدة من القصص الأخرى. ولابد أن ينظر إلى هذه الأعمال لاعلى أنها روايات فاشلة، بل على أنها تهجينات متميزة، تجمع بين متعتين اثنتين واضحتين من متع القراءة: الإطار المغلق للقصص المفردة، واكتشاف الاستراتيجيات الأوسع الموّحدة التي تتخطى الثغرات الواقعة ما بين القصص. إن متوالية القصة القصيرة، وهي تنبنى في غياب الهيكل السردي الصلب للرواية، تعتمد على تنوع الاستراتيجيات النصية لكي تصل إلى الوحدة والتماسك. وقد تستخدم أدوات تقنية بسيطة من قبيل العنوان، والتقديم، والقول المأثور، وقصص الإطار، بالإضافة إلى أدوات أكثر عضوية مثل الرواة المشتركين، والشخصيات المشتركة، والصور، والمواضع والتيمات. كل هذه أشياء قد تكون حاضرة. وفى النهاية يمكن للإطارات البنائية المتضنمّنة للتضاد، أو التجاور، أو التوالي الذي يفتقد للزمانية، كل هذا يمكن أن يجمع القصص مع بعضها البعض.

ويرتبط التطور الناجح لهذا الشكل ارتباطاً وثيقاً بالحيوية الدائمة للقصة القصيرة. حتى عمل إرفنج «كتاب الصورة» Sketch Book براويه المتخيل چيفرى كرايون، يكشف عن الدافع وراء إنتاج شيء ما أبعد من مجموعة مشتتة من الحكايات المستقلة. وبالمثل حاول بو وهاوثورن نشر مجلدات من القصص تجمعها إطارات سردية، لكنهما لم يصادفا نجاحاً. وفي بيئة أفضل لنشر مجموعات القصص القصيرة عمل كتاب إقليميون مثل هاملن جارلاند (طرق رئيسية للسفر ١٨٩١) وسارا أورن جويت (بلد التنوب المسنون ١٨٩٦)– عملوا على إكمال وحدة المكان بأشكال أخرى من التماسك، وذلك قبل أن يطوّر شيرود أندرسون (ونسبرج أهيو) ومعاصروه ذلك الشكل، إبان نهضة القصة القصيرة في العشرينيات والثلاثينيات. ولقد أعطت الحداثة فناناً مثل فوكنر فرصة أكبر للتخلى عن القيود النوعية في رواياته ومتوالياته من القصص القصيرة (الذي لايقهر –اهبط ياموسى). لقد شجع انبعاث الاهتمام بالقصة القصيرة على التجريب في متوالية القصة القصيرة عند كتاب مؤسسين مثل چون أبدايك وبيتر تايلور، فضلاً عن فنانين أكثر جدة مثل جلوريا تايلور، وآلايس مونرو، وسوزان كيني[٥]

ومع ذلك فإن للقصة القصيرة في الغالب مبدعاً متوحداً، وحيث إنها نشأت منذ بداياتها في حضن الدوريات، فقد ظهرت غالباً مفردة، حتى وإن كان نشرها في شكل كتاب هو ضمانة بقائها النهائية. وجاءت جاذبية القصة القصيرة كنوع في معظمها من وضعيتها كشيء مختصر، وعمل توحّده شمولية شكلية معينة. وكما تلاحظ هوليرز سمرز: Summers «نحن نزعم أن اهتمامنا بالقصة القصيرة يتوقف عندحدثها وناسها، وتيمتها، نبقى مع القصة لشكلها في حد ذاته، بل إنه إذا كانت القصة القصيرة تقدم لنا

تجربة مكتملة ومرضية، فإن اندماجها حينئذ فى كلية جمالية أوسع يمثل بعض المشكلات. لقد عُنى براندر ماثيوز Matthews أساساً بالقصة القصيرة نوعاً أدبياً محدداً، وشعر أن كليتها الشكلية تترك لدى القارئ اعتقاداً راسخاً بأنها ستفسد إذا ما كانت أوسع، أو إذا ما اندمجت في عمل أوسع. أما الآن فلا يمكن أن يقال بحسم شديد أن القصة القصيرة الأصيلة تشمئز من فكرة الرواية. إنها لا تكون مقنعة كجزء من رواية، ولا يمكن أن يتم تمديدها وتوسيعها حتى تشكل رواية[٦]. إن إلحاح ماثيوز الشديد على وحدة التأثير في القصة القصيرة يسلّم لها بشرف الاستقلال، لكنه لايحدّ بالضرورة من تصورنا عن التناص؛ فرغم أن القصة القصيرة قد تشمئز من الرواية فإن مجموعة القصص المترابطة في مجلد واحد لاتحتاج إلى ذلك.

وحتى يقترب الكاتب من التأثير المتباين– والهارموني في الوقت نفسه– الذي يحتفظ به ماثيوز للرواية، فإنه يحتاج إلى توسيع كل قصة وتمديدها إلى الدرجة التي تفقد معها تميزها. وهو من خلال التنظيم المحكم (أو الانقلابات والإضافات الثانوية إن لزم الأمر) يمكنه ببساطة أن يشكل عملاً توضح كل قصة فيه القصص الأخرى وتوسع سياقات أو أفعالاً أو رموزاً وأفكاراً معينة تتطور مستقلة عن القصص الأخرى.

ومهما يكن من أمر، فإن مثل هذه الإمكانية تقتضي مفهوماً للقصة القصيرة أقل حدة، وتتطلب أيضاً أن ندرك العلاقات الداخلية الغائبة– وإن كانت مفهومة– بين قصص الكاتب، خاصة إذا اختار هو أن ينشرها في كتاب واحد.

ويشير هنرى سيدل كانبى Canby، الذي يحاول أن يصور الانتقائية الأساسية في القصة القصيرة، إلى أنه ربما تكون القصة تجلياً مستقلاً لتيار فكري أوسع: «إن كاتب القصة القصيرة لا يبحث إلا عن أحدوثة، هي –مثل فقاعة على مجرى النهر– جزء مميز من ذلك عن التيار الرئيسي.. إنه يضيع الفرصة في حالة الاكتمال وينتهزها في حالة القوة، وذلك عن طريق تغير في الموقع الذي يرى منه عالم الحقيقة والوهم»[٧] ومن تجميعه لعدد من هذه «الفقاعات» من مواقع مختلفة، وتنظيمه إياها في نظام مكاني ما داخل مجلد واحد– فإن الكاتب يسمح لنا بالإعلان عن الأعماق التي تقع أسفل كل فقاعة، لكنه يسمح لنا أيضاً أن نشعر بالتيار الموضوعاتي الذي يفيض عبر «عالم الحقيقة وعالم الوهم الخاص به». وبينما تتحسس كل قصة قصيرة أحدوثة مختارة ومعزولة فيما يبدو، ببعض العمق ومن وجهة نظر معينة، فإنها ربما تظل جزءاً من كلّ مفهومي أوسع إلى حدما، تظل إشارة واحدة لحقيقة أوسع أو تيار موضوعاتي لايمكن لقصة قصيرة أن ترسمه على نحو كامل.

ربما يبدو أن متوالية القصة القصيرة تتطلب نمطاً خاصاً من القصة: بعض الردّة من حيث النوع تنتهك مفهوم الوحدة الذى أرساه «بو»، و«ماثيوز». متل هذه القواعد على كل حال ليست مفهومة، ولا هي كلها قواعد وصفية، بسبب التنوع الواسع داخل النوع. إن مسلك القصة القصيرة يصعب تصنيفه، فالقصة القصيرة مصطلح مطاط إلى حد بعيد. والأهم من هذا، كما يلاحظ جويس كارول أواتيس Oates «أن ملاحظات بو لاتلائم زماننا، والحق أنها لا تناسب التراث الخرافي الحديث في القصة الذى يبدأ بتشيكوف، الكاتب الذي اهتم وحده – من بين «المحدثين» الذين يشير اليهم أواتيس– بما تهمله القصة وبتأثيره على الحصيلة النهائية، يكرر تشيكوف في رسائله تأكيده على ضرورة عدم اكتمال القصة القصيرة: «فالأعمال ذات التفاصيل الطويلة لها أهدافها الخاصة بها، التي تتطلب إجراءً أكثر حرصاً، على الرغم من

التعبير الكامل. أما في القصة القصيرة فأفضل لك أن تقول ما لايكفي من أن تقول ما يزيد على الحد»(٨)

خلال هذا الاهتمام بالإيجاز لابد أن يُترك قدر معين من النشاط الذاتي للقارئ، الذي يشارك في العملية بأن يضع ماتركه المؤلف. ورغم أن هذا النشاط يساعد على تدعيم التركيز في تجربة القراءة، فإنه في نفس الوقت ينطوي- للحظة- على الوصول إلى ماهو خارج القصة نفسها.

تقدم متوالية القصة القصيرة – منتهزة هذه القيمة المثيرة- مصدراً قيماً وجاهزاً لمساهمات القارئ الذاتية، فأية قصة قصيرة تقريباً، حتى تلك القصص المتميزة والموحَّدة بشدة، من المحتمل أن يغنيها السياق الذي يمدها بمجموعة من القصص لها نفس الاتجاه وكتبها نفس المؤلف. وفي نشرةجارلاند عام ١٨٩١ لكتاب (طرق السفر الرئيسية)على سبيل المثال، تمثل القصص الست متوسطة الحجم – يوحّدها تجانس سردي دائم، وموقف إصلاحي، والموتيف المتكرر، والتعارض بين جمال الأرض وقذارتها، وسلسلة من الأقوال المأثورة- تمثل صورة مركبة لايمكن لقصة مفردة مثل «تحت براثن اللبؤة» أن تقدمها. وكما يلاحظ دونالد بيزر Pizer فإن الكتاب بوصفه كلاً كتاب قوي ومثير، وله تأثير جمالي يفوق تأثير أية قصة مفردة»(٩)

إن الوحدات المفردة في متوالية القصة القصيرة تنمو غالبا عن فكرة أشمل وحاكمة، قد تكون سابقة على هذه الوحدات، أو تأخذ في التشكل خلال إبداعها. ومثل هذا التصور الحاكم بالنسبة للكاتب، يمكن أن يكون سلاحاً ذا حدين، فهو يمكن أن يمنحه حسّاً واضحاً بالمكان أو الشخصية أو التيمة في قصصه، لكنه في الوقت نفسه يخلق له مشكلات شكلية، لأنه يقدم له إغراء بمقاربة الرواية. ورغم أن متوالية القصة القصيرة تعطي حلاً مرضياً لمثل هذا المأزق، فإن وضعيتها كبديل كانت حتى وقت قريب وضعية مؤقتة إلى حد ما. إن شوسر وبوكاشيو وهوميروس نهضوا بعبء المتقدمين عليهم في التاريخ، من أجل توحيد مجموعة مترابطة من القصص. غير أن نقد القصة القصيرة في القرن التاسع عشر- الذي يركز على الاكتفاء النوعي للقصة والمفاهيم التقليدية عن الوحدة الروائية- أعاق لمرات متعددة عبور الحدود بين الأنواع، الذي تتضمنه متوالية القصة القصيرة. وأحرز تطور الشكل أولى انتصاراته، لامن خلال جويس وأندرسون وحدهما، بل أيضاً من خلال إمكانيات الوحدة التي نراها في المجموعات الإقليمية الأمريكية، ومن خلال التجريب الأكثر حداثة في الرواية(١٠)

وما تزال هناك مشكلات قد تصادف الكاتب، وذلك ما توضحه شكوك تشيكوف حول مهمته وهو يحاول أن يتخطى حدود القصة المفردة:

« إن المرء مجبر أيضاً- وهو يخطط لقصة ما- أن يفكر أولاً حول إطارها المحيط ؛ فمن بين حشد من الشخصيات الرئيسية والثانوية لايختار المرء إلا شخصية واحدة: زوجة أو زوج، يضعه المرء على اللوحة ويرسمه وحده مبرزاً إياه، بينما يتبعثر الآخرون على السماء مثل قطع معدنية صغيرة. والنتيجة شيء يشبه قبة السماء: قمر واحد كبير وعدد من النجوم الصغيرة جداً يحيط به. لكن القمر ليس وحده الشيء المهم ؛ لأنه لا يمكن فهمه إلا إذا تم إدراك النجوم أيضاً. وكذلك النجوم لا تعمل بنجاح وحدها. وأيا كان ما أنتجه فهو ليس أدباً، وإنما شيء يشبه ترقيع معطف ترشكا».

توحي الصعوبات التي يتحدث عنها تشيكوف بأن الإدراك المكتمل لقصص معينة قد يتطلب شكلاً

أكثر اتساعاً، لكنه ليس شكلاً روائياً. إن التوسع والتفصيل داخل القصة نفسها سينتج عنه خرقة مهلهلة تماماً، لاشيء، مثل قبة السماء. ومن ناحية أخرى، فإن نورانية نجم أو أكثر من هذه «النجوم الصغيرة» في مواقعها الخاصة المحددة (هذه هي القصص) سوف تجعل سماء التيمات كلها ساطعة. ومن خلال تلبية متطلبات الموضوع والتيمة في الإطار الأوسع لمتوالية القصة القصيرة، سيكتب فنان مثل تشيكوف، وبثقة أكبر، قصة قصيرة تقف «وحدها في الفضاء»، مثلما تطالب إيودورا ويلتي القصة الناجحة أن تكون: «إننا نرى هذه القصة كأنها عالم ضئيل في الفراغ تماماً، مثلما يمكننا أن نعزل نجماً واحداً، عن طريق رؤية مركزة، رؤية تتجاهل إلى حين، الفضاء الذي قد تملكه القصة في إطار أوسع[١١].

إن العالم القصصي الذي يخلقه الفنان يعتمد تماماً- كما يعترف هنري چيمس في تقديمه لـــ «روديك هدسون» - على التلاعب الفني بوهم الاكتمال: «والحق أن العلاقات عموماً لا تتوقف في مكان، ومشكلة الفنان الدقيقة هي أن يترسم دائماً- وبهندسته الخاصة- تلك الحلقة التي يبدو أن العلاقات ستفعل فيها ذلك بنجاح»[١٢] أما بالنسبة للروائي وكاتب القصة القصيرة، فإن هذه الحلقة تركز رؤية القارئ على كلية العمل واستمراريته الجمالية داخلها. إن الفنان الذي يبدع متوالية قصة قصيرة يترسمّ - من ناحية أخرى- حلقة واسعة، تحتوي على عدد من الحلقات الأصغر، واضعاً بعداً آخر في اعتباره. إنه ينتهز فرصة الحقيقة القائلة أن «العلاقات لا تتوقف عموماً في مكان»، وذلك حتى يصوغ عملاً يجبرنا- بهندسته الخاصة- على إدراك الحلقة الأوسع التى توحدّ محاور للتركيز متمايزة، لكنها مترابطة.

وفي عملية البحث عن وحدة، لن يميز قارئان بالضبط- كما يلاحظ ولفجانج آيزر Iser- الحلقة نفسها أو الشكل نفسه: «إن شخصين يحملقان فى السماء المظلمة، وربما ينظران كلاهما إلى نفس المجموعة من النجوم، لكن أحدهما سيرى صورة محراث Plough ويرى الآخر صورة dippe دب. إن النجوم فى النص الأدبي ثابتة، والخطوط التي تربطها متغيرة. ويمارس مؤلف النص قدراً كبيراً من التأثير على خيال القارئ. ولكن ليس هناك مؤلف تافه يحاول أن يضع الصورة الكاملة أمام عيني القارئ» [١٣].

في متوالية القصة القصيرة، ربما أكثر حتى مما في الرواية (التي هي أساس لنظريات التلقي الجمالي لدى آيزر)، قد لا يعلن الفنان حتى عن القليل من الصورة الكلية، ويعتمد على قدرات القارئ على صنع النموذج، لكي يصوغ هو الارتباطات المتغيرة ويبني الاستمرارية النصية. هذا هو الحال مع إيودورا ويلتي في «التفاحات الذهبية»، إذ تتطلب منا أن ندرك العلاقات التكاملية بين الشخصيات، وندرك شبكة الأوهام الأسطورية، وننسج إلاطارات السحرية مع بعضها البعض، ونطوّر معنى المكان كأننا نقرأ القصص في تواليها.

ويؤكد فيليب شتيڤيك Stevick: «أن مثل هذه القدرة على بناء الإطار تعلن عن الميول نفسها التي نستخدمها في تجاربنا اليومية، فغريزة الغلق هي خصيصة أساسية للعقل، ومن ثم فإن غريزة تشكل القصص في إطارات، هي مجرد نتيجة للتصورات الإنسانية الكامنة في أساس العقل». [١٤]وغريزة التشكيل هذه ليست محصورة في السرد وحده، فسواء كنا نقرأ قصيدة أو متوالية شعرية، نقرأ قصة قصيرة مفردة أو متوالية قصة قصيرة، رواية تقليدية أو رواية تجريبية، يمكننا أن نزعم أن المؤلف يرسم فعلاً (أو يتصور مؤقتاً على الأقل) حلقة ناجحة إلى حدما، نجرب فيها قدراتنا على صنع الإطار، لنطور العلاقات بين الأجزاء المغلقة، ورغم أن مقاصد الكاتب ربما تكون مشتتة، وربما غير محددة، فإننا نزعم أن نصه مترابط بطريقة ما، طريقة تسمح لنا بإدراك الإطار والمعنى. إن رغبتنا في الوحدة والتماسك رغبة عظيمة، لدرجة أننا نستخدم كفاءاتنا

الأدبية في الغالب، لكي نجعل المادة غير المترابطة مادة متكاملة على نحو واضح، طالما ظللنا على إيمان بأن العمل يمتلك كلية شكلية. وحين نعطى للعمل عنواناً وبداية ونهاية، فإننا نحاول ببسالة أن نصنع معنى مما يبدو كأنه صور متجاورة، أو حوادث لاعلاقة بينها، أو سلسلة ساكنة من الصور. وحتى في عمل مثل «القصص التسع» لـ ج. د. شالنجر، الذي يبدو للوهلة الأولى مجموعة قصص عشوائية، يتصور النقاد ترابطات رمزية، وكلية شكلية وتقدماً تتابعياً، ينشأ عن سمات من قبيل أقوال «آن» المأثورة، وتيمة الاغتراب العامة، وأنماط الصور والشخوص المتكررة، وتنظيم المجلد.

ورغم أن القصيدة السحرية، أو «شريحة الحياة» في القصة القصيرة، تمثل صعوبات خاصة بالنسبة لبعض القراء، فإن أشكالا أوسع مثل الرواية والقصيدة الطويلة تفتقر إلى وحدة مركزة، وتضع أعباء معينة على الذاكرة، ترهق القدرة على صنع الإطار باستمرار. ويؤكد بو في «فلسفة الإنشاء» أن الكلية الجمالية للقصيدة الطويلة يحطمها الشكل نفسه: «فما نسميه قصيدة طويلة هو في الحقيقة مجرد تتابع لقصائد مختصرة أو فلنقل: تتابع لتأثيرات شعرية مختصرة. ،ولسنا في حاجة إلى أن نوضح أن القصيدة لاتكون هكذا إلا بقدر ما تستثير الروح بالتسامي. وكل هذه الاستثارات هي استثارات مختصرة، عبر ضرورة فيزيقية.

ولهذا السبب، كان النصف الأول على الأقل من «الفردوس المفقود» نثراً في جوهره (تتابعاً لاستثارات شعرية مرصّعاً- بالضرورة- بمنخفضات مماثلة)، والكيان الكلي مشتق- عبر الإفراط في طوله- من أوسع العناصر أهمية: الكلية، أو الوحدة، أو الأثر» .

ورغم أن تعليقات بو قد تكون قائمة على مفهوم للوحدة متصلب أكثر مما ينبغي، فإنه مع ذلك يدرك نمط الجزر والمد الذي يميز خبرتنا بالعمل الأطول. ومهما يكن من أمر، فإن هذا التذبذب المتلاحق لايتكل انهياراً للبنية. إنه فقط يركز انتباهنا على أننا نحتاج في الأعمال الأطول، إلى صور مساعدة، حتى تساعد قدرتنا النشطة على صنع الإطار. وسواء كان المؤشر الدال على مثل هذه الصور هو تغير رقيق في النغمة، أو استراحة واضحة مع فصل جديد، فإن تمزق استمرارية العمل وحده هو الذي يؤدى بنا إلى البحث عن التماسك. إننا نتوقع في العادة أن نوفق بين هذه الأجزاء المنفصلة فيما يشبه الكلية إلى حدما. ونؤمن عموماً- كما فعل أو ستن رايت Wright مع الرواية- أن «غالبية الأعمال موحّدة على نحو أفضل مما قد يبدو لنا في البداية. ذلك أن التقليد الشكلي تقليد قوي، والافتقار الواضح للوحدة هو في الغالب قصور أجزائنا عن الوصول إلى إمكانية غير مألوفة إلى حد ما».(١٦)

ومانزال متوالية القصة القصيرة، بالنسبة لمعظم القراء، واحدة من هذه الإمكانيات غير المألوفة. ونتيجة لهذا، ربما تقرأ المتوالية على مهل إلى حدما، مع مقدرة على بناء الإطار متساوية مع الوحدة داخل كل قصة، لكنها ضعيفة حين تصل إلى الإمكانات الشكلية الأوسع. إن القصص في مجموعة واحدة- رغم وجودها بين دفتي نفس الكتاب- تدعونا إلى النظر إليها مفردة، لأن كل قصة تمنحنا إحساساً بأنها مغلقة. ومثل تتابع التأثيرات الشعرية المختصرة التي يلاحظها «بو» في القصيدة الطويلة، يمكن للمنحنى الصاعد/ الهابط من متوالية القصص أن يحجب الكلية الأوسع. وهو لا يفعل ذلك على كل حال إلا إذا ركزنا انتباهنا بإيغال شديد في كل جزء من الأجزاء المساعدة، متجاهلين إمكانية أن يستغل الكاتب حقيقية أن القصص المجموعة فيزيقياً مع بعضها البعض، يمكن أن تكون أساساً لعمل متضامّ من الناحية الشكلية، ومتكامل في

كتاب واحد. وقد تكون الخيوط الرابطة لمتوالية القصة القصيرة عبارة عن سلك قوي.(١٧)، كما يؤكد ديرك كويك Kuyk في حديثه عن مجموعة فوكنر «اهبط ياموسى». إن مجلد فوكنر لا يوحّده فقط دور «آيك مكاسيلن» راوياً وبطلاً في نفس الوقت، بل يوحده كذلك العلاقات الدموية بين الشخصيات، وطقوس الصيد، ورمز الدلتا، وتيمة الاستغلال الشائعة الرابطة لقصص الصيد التي تبدو متجاورة، بالملابس السوداء المتصلة بها، والسيمترية البنائية بين مجموعتين من القصص. وقد تكون هذه الخيوط- من ناحية أخرى- في رقة الخيوط في بيت العنكبوت وتعقّدها، مثل الوحدات الرمزية والموضوعاتيه التي تكمل الروابط بين الشخصيات في «التفاحات الذهبية». إن الوحدة في متوالية القصة القصيرة- بالمقارنة مع الوحدة في الأنواع الأخرى- ستكون وحدة أكثر مرونة، وتضعنا في عملية بحث واسع النطاق عن إطارات للحدث والمعنى. إنها مغامرة يتعاون فيها القارئ والمؤلف لأبعد مما تتطلب الأشكال الأقل انفتاحاً.

ويؤكد رايت أن الشكل المفكك Loose Form لايمكن اعتباره صيغة ضعيفة من الوحدة، «فالتكامل بين الأجزاء أعظم في الأشكال المحكمة، بسبب العدد الأكبر من الأشكال المجردة القوية الذي ينبع عنه، ويمكننا أن نقدم أكثر من سبب لحضور الأجزاء تموضعها. فنحن في العمل المفكك أكثر وعياً بالإمكانيات التي لا يختارها الفنان. والحق أن كل عمل، أياً كان حجمه، لابد أن يخفق إلى حدما، وقد يستعاض عن الإخفاق، أو قد يتم تبريره، أو حتى الإشارة إلى ضرورته، من خلال قوى أخرى في العمل. إن المصطلح مصطلح نسبي مفيد في المقارنات، وهو بالضرورة مصطلح ازدرائي»(١٨) إن وعينا الأكبر بالاستراتيچيات الموحّدة التي لايختارها المؤلف، لابد أن يقودنا إلى البحث عنها من أجل الآخرين. فالوحدة المفككة تتطلب أن تكون قدراتنا على صنع الإطار محفوفة بالانتباه والسعي، في سبيل إضفاء التعاون على المادة التي تبدو لأول وهلة منفصلة. وهكذا نحن لا نعيش في متوالية القصة القصيرة لذة الإطار المغلق لكل قصة فحسب، وإنما نتلقى المكافآت عن اكتشاف الاستراتيچيات الموحّدة الأعظم.

وما يزال قراء كثيرون يعانون انعدام الثقة، نظراً لعلاقة هذا الشكل بتكسير الوحدة، ذلك التكسير الذي يعرّفه رايت على أنه «فشل الشكل الفني في أن يصبح مرئياً، أو أن يعد بذلك». ووفقاً لمعظم نماذج الشكل التي تتخذ من الرواية معياراً لها، فإن الوحدة المحكمة والاقتصاد في الشكل هما المصدر الأساسي لإرضاء القارئ. ولابد أن يستعاض عن التفكك أو يتم تبريره، لأنه قد يعوق إدراكنا للمبدأ الحاكم في العمل.

وعلاوة على ذلك، فإن للتفكك مكافأته الخاصة، التي تنشأ عما يسميه آيزر «التعارض التكاملي» للشكل الأكثر انفتاحاً، التعارض الذي يوحي «بإمكانات متعددة للتركيب دون إعطاء قالب نهائي، لدرجة أن هذه المهمة تظل متروكة لخيال القارئ»(١٩) إن تفكك الروابط أعطى لمتوالية القصة القصيرة جاذبيتها، لأنه يخلد الوعي الأكبر بالإمكانيات الشكلية، والإيقاعية، والموضوعاتية Thematic البديلة، ولأنه يلزم القارئ بخلق المعنى والتقريب بين الأجزاء. وهكذا، فإن ترويض الوحدة المتكسرة بوضوح، وإدخالها في تماسك مفتقد يملآننا بالرضا عن القدرات التي تبحث في التجربة الفنية دوماً عن الشكل والإطار.

يوجد في متوالية القصة القصيرة إذن حيز متسع للتفسير الذاتي والمشاركة النشطة. وهكذا تصبح مهمة القارئ أصعب وأجدى في الوقت نفسه. ويتفق رايت فيما يتعلق بالرواية على الأقل، أنه «إذا كان الهدف

هو أن نخلق شكلاً في عملية تحوله إلى شيء مرئي، فإنه يمكن الحصول على هذا الانتصار بالمدى الذي تكون به هذه العملية أصعب (ولكن ليست مستحيلة في الواقع)، من خلال التقاليد الضيقة»[٢٠] إن كاتب متوالية القصة القصيرة، بعمله في غياب الوحدات السردية الشائعة في الرواية، يراود الوحدة المتكسرة حتى ينجز «الانتصار» رغماً عنها، من خلال إقامته لمجموعة جديدة من القواعد السردية الأساسية التي تعتمد بشدة على القدرات الفعالة في صنع الإطار.

ولأنه ليست كل مجموعات القصص القصيرة متواليات، فإن لنا بطريقة ما أن ندرك متى نقارب كتاباً بقوانا على التجميع في صورتها الكاملة، وعادة يمكن لتجميع المؤشرات- التي لا نكتشف بعضها إلا بعد المضي في قراءة المجلد-أن يمدنا بمفاتيح لطابعها التتابعي. إن عنواناً يختلف عن عنوان أيٍّ من قصص المجموعة (على سبيل المثال مجموعة ويلتي: التفاحات الذهبية)، وقولاً مأثوراً له تأثيرات في الموضوع (مثل أقوال «أن كوان» في مجموعة شالنجر «القصص التسع»)، وسلسلةً من الأقول المأثورة قبل كل قصة ((كما في مجموعة جارلاند« طرق السفر الرئيسية»)، وخريطةً للموقع (كما في مجموعة آندرسون «وينسبرج أوهيو»)، كل هذا يمكن أن يوحي بالوحدة Unity. إن تقديم المؤلف، كما في تقديم أبديكUpdike لمجموعته «قصص أو لينجر»، قد يكشف عن اهتمامات معينة متكررة أو ترتيبات بنائية. وبالمثل يمكن للتقديم أو الخاتمة الخيالية أن تؤطر القصص وتعطيها مقدمة ونهاية. وذلك ما فعلته الصورتان الموجزتان «فجر» و«غسق» في مجموعة جلوريا نايلور Naylor «نساء الحمّارة». وعندما يهيمن مكان شائع على القصص، كما في مجموعة جويس «أناس من دبلن» يمكن أن نتنبه لوحدات أخرى محتملة. وكل الوحدات الشائعة التي تميز الرواية يمكن أن تستخدم- بطريقة معدلة- صيغاً للتماسك في متواليات القصص القصيرة: الشخصيات المترابطة- الرواة المتشركون أو المكملون- التيمات المتكررة- البنية الزمنية المفككة- المقولة المضادة- الصور والموتيفات المتكررة. كل هذا قد يصبح دليلاً متزايداً ونحن نراود النص.

لايوجد نموذج مطرد لمتوالية القصة القصيرة، فكل متوالية تُظهر على كل حال وحدة مميزة واكتمالاً جمالياً، وتنشأ عن دافع إبداعي فريد. ورغم أن الناشرين والمحررين غَالباً ما يكون لهم يد في توجيه إبداعية المؤلف، فإن يد الكاتب الجاد هي التي تشكل المتوالية النهائية وفقاً لمقاصده هو الجمالية. ويعترف وليم سارويان Saroyan -على سبيل المثال في تبريره لمجموعته «اسمي آرام» بالتشجيع المطلق لدورية Atlantic Monthly ومطالبة إدوارد أو. برين O'Brien محرر «أحسن القصص القصيرة» في سبيل كتابة قصص أكثر عن الأرْمَن. علاوة على ذلك، فإن مجلد القصص الأخير يصوغه المحررون. وتشجيعهم لا يسمح لسارويان إلا بحرية أن يكتب دون خطة تفصيلية، وأن يثق في ذاكرته التي تشكل الكتاب في التتابع المفكك لحياة آرام جارولانيان «منذ أن كان عمره سبعة أعوام وبدأ يشعر بالعالم كشخص متميز، إلى أن أصبح عمره سبعة عشر عاماً وترك الوادي سعياً وراء ما تبقى من العالم»[٢١]

ومن ناحية أخرى، فإن الاختيارات التي يقوم بها المحرر، بغض النظر عن مدى تميز مقاصده أو جاذبيته النقدية، لابد أن يُنظر إليها بشكل مختلف نوعا ما. وحتى إذا كانت مثل هذه المجموعة تمتلك درجة عالية من الوحدة والتماسك، وتبدو متقاربة مع مقاصد المؤلف، فإنها لا تستفيد من بصيرة المؤلف وروحه في التشكيل. إن فيليب يونج Young مثلاً يأمل- عن طريق تجميع كل القصص المتعلقة ببطل هيمنجواى المتكرر وتنظيمها في «قصص نيك آدمز» - يأمل أن يتناول ما يتصور أنه التأثير المجزّأ والتماسك

الباهت لقصص هيمنجواى المبعثرة في مجلدات متعددة «عند ترتيبها في تتابع متعاقب تشكل أحداث حياة نيك قصة لها معنى، حيث تنمو الشخصية المذكورة من طفل، إلى مراهق، إلى جندي، إلى محارب قديم وكاتب وأب. إنها متوالية توازي أحداث حياة هيمنجواي الخاصة على نحو دقيق»[٢٢] وتوجد مشكلتان في متوالية يونج: الأولى: أن خطة «السيرة الذاتية» المتخيلة هي خطة يونج لاخطة هيمنجواي، والثانية: أن هيمنجواي قد أبدع متوالية قصة قصيرة خاصة به هو، مستخدماً عدداً من قصص نيك آدمز، وذلك في مجموعة «في زماننا».

يستخدم يونج ثماني قطع منشورة من قبل، مع قصص حول نيك آدمز من مجلدات أخرى، ويشطب القصص التي لاتصور نيك في مجموعة «في زماننا»، ويحاول أن يخلق قصة تسير في خط مستقيم، وتمثل حياة نيك في خمس مراحل محددة. ورغم أنها ليست رواية، فإن قصص «نيك آدمز» تقدم اختياراتها في بنية زمنية أكثر إحكاماً من بنية مجلد هيمنجواي. وكما وصفها هيمنجواي في خطابه إلى إدمون ويلسون، فإن مجموعة «في زماننا» انبنت «بوضع (من «في زماننا» الأولى) بين كل قصة وأخرى. وهذه هي الطريقة التي سارت بها– لتعطي صورة للفحص البيني الكامل في أدق تفاصيله. مثلما تنظر بعينك إلى شيء ما، ماراً بمحاذاة الساحل، ثم تنظر بعد ذلك إليه بالمجهر المكبر × ١٥ Binoculors أوربما تنظر إليه ثم تذهب بعد ذلك وتعيش فيه»»[٢٣]

وإلى جانب هذه البنية الطباقية التي يستخدمها هيمنجواي، ليعكس الطبيعة المجزّأة للعصر، نجد في مجموعة «في زماننا» بعداً خطياً، يأتي من الترتيب المفكك للقصص التي تصور نمو «نيك»: فالقصص التي لا تمثل نيك في النصف الأخير من المجلد تقدم الشخصيات الراشدة على سبيل المقابلة. فقصة «نهر كبير ذو قلبين» التي تستخدم كخلاصة للمجلد، تقابل بين اعتزال نيك في شعيرة الصيد المداوية، ومحاولة كريب الفاشلة لكي يتكيف من جديد مع المجتمع في قصة «بيت الجندي» التى تقع في منتصف المجلد تقريباً. ورغم أن قصة «نهر كبير ذي قلبين» قصة قوية في حد ذاتها، فإنها تعطينا إحساساً بالانغلاق من خلال تصويرها لاعتزال نيك المتوتر وسط أرض الحياة الحديثة، الأرض اليباب المحترقة. وتجعل الصورة القلمية المغلقة، في ختام ساخر، منصبة على أحلام الهروب المثالية.

«في زماننا» هي متوالية القصة القصيرة الخاصة بهيمنجواي، بصورها القلمية المتعاقبة المتميزة (من مجموعة «في زماننا» ١٩٢٤، والقصص المنشورة من قبل وليست كلها متضمنة لنيك). أما «قصص نيك آدمز» فليست متوالية قصة قصيرة. وربما يجمع بين مجلدي المحرر والمؤلف كليهما قدرات متشابهة على صنع الإطار، لكن المحرر يضيف بعداً آخر للعمل، مدخلاً مثالاً آخر للتفسير النقدي بين القارئ والقصص.

إن مجموعة جون أبادايك «قصص أولينجر»» التي تجمع مواد قديمة عن مكان مشترك، وترتبها في متوالية– هذه المجموعة تكشف عن الاختلافات المحتملة بين جهود المؤلف وجهود المحرر. فرغم تردده في البداية، إزاء رغبة ناشره في أن يفكك مجموعات سابقة لكي يخلق مجلداً من القصص، يقع في مدينة أولينجر المتخيله –رغم ذلك وجد أبادايك أن سيطرة مدهشة يمكن أن تحدث، حين يمسك المؤلف بمنتجاته السابقة:

«لقد ماتت شكوكي، على أمل أن التركيز على صور معينة ربما يتولد عنه ضوء جديد، أو على

الأقل يركز الضوء الموجود هناك بطريقة أكثر حدة. آمل أن يكون ذلك مبرراً لكتابي هذا. لقد جمعت القصص مع بعضها البعض كما يرتب المرء رسائل الحب التي استردها. لقد انسحبت أولينجر مني، وأزاحتها الصياغة في بلورة الذاكرة. واستهلكت القصص المجموعة هنا تلك المدينة وذلك الزمان الذي تصوره، إنها ليست سيرة ذاتية؟ فهي تصنع سيرة مستحيلة. لقد قدمت هذا الكتاب مؤمناً أنه كتاب مغلق».

إن قصص الكاتب قد تتخذ بين يديه حياة جديدة، وتكشف عن معان جديدة، له هو نفسه، ولقرائه في نفس الوقت، حين يتم جمعها في مجلد واحد. لقد أقامت قصص أبادايك «المبلورة» إعادة التخيل الخاص به للماضي القصصي، لكنها جمعت في شكل كتاب، فاستهلكت الموضوع، من خلال التركيز والمرجع المنعكس. ورغم أن أبادايك لم يعد كتابة تاريخ أولينجر، فإنه خلق- بترتيبه لـ «رسائل الحب» شبه الأتوبيوجرافية، في متوالية يتعاقب فيها نضج رجل شاب- خلق مجلداً يقدم تجربة جمالية جديدة. و«قصص أولينجر» هي بالنسبة لأبادايك الآن كتاب مغلق، أما بالنسبة لقرائه فقد أصبحت كتاباً مفتوحاً، تلقي كل قطعة فيه عن أولينجر بالضوء على القطع الأخرى.

وتمثل متوالية مرتبة مثل «قصص أولينجر»، استراتيجية إبداعية واحدة ممكنة لإنتاج مجلد موحَّد. ويقسم فورست إنجرام النوع الذي يسميه حلقة القصة القصيرة إلى ثلاثة أنماط متمايزة، كل نمط منها تحكمه عملية صياغة مختلفة، «فالقصص المترابطة ربما يتم «تأليفها» على أنها كل متصل، أو يتم «ترتيبها» في سلسلة، أو تستكمل لكي تشكل مجموعة». ورغم أن فصائل إنجرام تثبت جدواها في وصف الاستراتيجيات التي يتضمنها إبداع متوالية القصة القصيرة، فإن من الصعب غالباً أن تضع مجموعة بأمانة في فصيلة واحدة، فحتى في «قصص أولينجر» التي تبدو متوالية مرتبة بشكل دقيق، لم تكن القصة الأخيرة «في موسم كرة القدم» متضمنة من قبل في مجموعات أبدايك الأخرى، وبمقدمته وحدها تكمل القصة المضافة الكتاب. ويمكن أن نؤكد بوضوح أن أبادايك كان فقط يؤلف- غير واع- مجلداً متصلاً، تماماً كما يعود مرة بعد أخرى إلى المكان نفسه والشخصيات نفسها، تلك الشخصيات التي كانت- كما يؤكد هو - «في أعماق الولد نفسه، هذا الولد المحليّ». وليس هناك مجلدات كثيرة على كل حال، تشبه فصيلة إنجرام التأليفية «التي يتم تصوّرها على أنها كلٌّ، بدءاً من اللحظة التي كتب فيها المؤلف قصته الأولى» والغالبية تقع تحت مسمىً الحلقات المستكملة، التي «ليست مؤلفة بجلاء، ولا هي مجرد ترتيب ؛ فربما تبدأ على أنها قصص مستقلة لاعلاقة بينها، لكن سرعان ما يصبح مؤلفوها واعين بالمبادئ الموحَّدة التي قد تتسرب داخل أحداث القصص، ولو بشكل غير واع».(٢٥)

إن افتقاد متوالية القصة القصيرة الشديد للشكل يبدو مدمراً لوضعيتها كشيء «واضح» أو «كمجرد شيء»، فمعظم المتواليات- عند نقطة مامن تأليفها- تمارس الدوافع الثلاثة التي يحاول إنجرام أن يمايز بينها. ورغم أن المتوالية قد لاتنبني وفقاً لمخطط ما، فإنه عادة ماتوجد بعض المبادئ التأليفية الموحَّدة، سواء كانت سابقة على القصص نفسها، كما في مجموعة شتاينبك «مراعي السماء»، أو نشأت خلال التأليف، كما في مجموعة أندرسون «وينسبرج»، أو صيغت مؤخراً لتوحِّد عدداً من القصص المتشابهة كما في مجموعة أبادايك «قصص أولينجر». إن كل المتواليات تخضع لبعض الترتيب (ومن الممكن أن تخضع لإعادة الترتيب) سواء خطِّط له من البداية، أو تمت رؤيته في النهاية. وقد يكشف.الإطار الناتج عن هذا عن تقدم في الزمان إلى حد ما، أو قد يتشكل ببساطة من خلال ما تسميه كاليشر «الإيقاعات الطبيعية لجمهورما» في العقل:

ظهور الاهتمام وتلاشيه، الاحتياج إلى الانتقال من الطيش إلى الكآبة، من الظلام إلى النور، من الأنوثة إلى الرجولة إلى الخنوثة، من الواقع غير الموثوق فيه إلى الفانتازيا التي ندركها باستمتاع»(٢٦)

كل المتواليات تستمكل بطريقة ما في النهاية، سواء من خلال إضافة قصص جديدة، أو إعادة النظر في قصص موجودة، أو تضمين مقدمة، أو مجرد اختيار عنوان. والأثر النسبي لهذه القوى الثلاث المشكّلة لايملك التحكم المطلق في درجة الوحدة: فالمتوالية تتخلق مبدئياً عبر تنظيم قد لايكون موحّداً، قدرما هو تنظيم يسترشد بخطة المؤلف. عموماً، ومهما يكن من أمر، فإن المتواليات التي تنطوى على عملية اكتمال شاملة تحقق أعلى درجة من التماسك، ذلك أن هذا الاكتمال ينشأ معظمه غالباً عن مبدأ تأليفي مصوغ على نحو واضح، وترتيب متناغم على نحو جيد.

ولكي نقتنع بتحديد وضع متوالية القصة القصيرة بين الأنواع الأدبية، ونؤسس درجة للوحدة فيها، قد نبحث في المجموعة عن نطاق متصل من ناحية، وعن الرواية التقليدية من الناحية الأخرى. وفي البحث عن مثل هذا المتّصل يجب أن نستخدم مجموعة أندرسون «وينسبرج أوهيو» ومجموعة ويلتي «التفاحات الذهبية» –حيث تكشفان عن توتر متوازن بين استقلالية كل قصة ووحدة المجموعة ككل– يجب أن نستخدمهما كمنطقة وسطى. وكلما أصبحت المجموعة أشد وحدة من الناحية العضوية والتكنيكية، فإنها تقارب تلك المنطقة الوسطى الفسيحة من متوالية القصة القصيرة. وقدر ما تفقد الأجزاء اكتمالها الفردي وتخضع للمخطط السردي الأوسع، فإن العمل يتخذ طابعاً روائياً.

على أحد جانبي المتّصل إذن، توجد «مجرد مجموعة» تحتوي على قصص عن موضوعات متباينة، وتنويعات من أنماط الشخصية، ونطاق واسع من التيمات. في مثل هذه المجلدات يحاول المؤلف محاولة بسيطة– أو لايحاول– لكي يضع المجموعة مع بعضها البعض، رغم أن قصصاً قليلة قد تحمل بعض التشابه. ويبدأ مجلد القصص في اتخاذ درجة أكبر من الوحدة حين تعالج قصصه موضوعات متشابهة، أوصراعات متشابهة. وقد اتخذت مجموعات كثيرة ذات طابع محلى الخطوة الأولى نحو الانقطاع عن نفس القماشة، حتى لو شكلت هي قماشة مهلهلة. ربما تبقى المجموعات الموحّدة على الهامش مفككة، كما حدث لمجموعة بريت هارت «الافتقار إلى هدير المعسكر»، وربما تحتوى على قصص كثيرة جداً، كما في مجموعة ماري ويلكنز فريمان «راهبة انجلترا الجديدة». والتي لاتفتقر إلا لفهم نتائج الوحدة. إنها صورة مجمّعة أكثر منها متوالية معقدة. إن مثل هذه المجموعات يمكن أن تقدم صورة إقليمية متناغمة أو تيمة شائعة. وهي تفعل ذلك– على خلاف متوالية القصة القصيرة الحقيقية– بطريقة تجميعية أكثر منها طريقة تتابعية.

إن المجموعة– بقائمة محتويات أقصر، ودفع موضوعاتي أوضح، وتطور للصلات بين القصص المفردة– قادرة على مقاربة الوحدة والتقدم الذي يميز شكل المتوالية. والمجلد– لكي يعبر المنطقة الوسطى من المتّصل– عليه على كل حال أن يكون ديناميكياً بطريقة ما. بعبارة أخرى: على القارئ أن يتصور أن التشابهات في الموضوع، وإطارات التماسك تتقدم بشكل مطلق على تطور الموضوع الأوسع. وليس الأمر مجرد أنها تجمع العمل على نحو ميكانيكي. وتكشف مجموعة هاريت بيشوستو «قصص إلى جوار الموقد في مدينة قديمة» كيف أنه يمكن لمجلد أن يكون موحّداً من الناحية التكنيكية، لكنه في النهاية لا يعدو كونه مجموعة من الخطابات التي يتم الجمع بينها على نحو ضعيف. فسام لاوسون– الراوي المشترك الذي يمدنا

بمعبر من قصة إلى التي تليها– يلعب دور الجو أساساً. إن جدله وشخصيته قد يربطاننا به، لكن علاقته بالحكايات التي يحكيها علاقة ضعيفة. إن حساسية سردية مكتملة ومرتبطة عضوياً بالمجموعة، أو متطورة بوصفها طابعاً للمجموعة– يمكن أن تعطي لذلك المجلد وحدة أقوى. وحين تأخذ «قصص إلى جوار الموقد في مدينة قديمة» صلات آلية ضعيفة، لا يمكننا إلا أن نتعامل مع المجموعة بطريقة الأطفال الذين يستخدمون كجمهور لسام. «ستحكي لهم قصة واحدة، وحالما يلتهمونها مثلما يفعل الكلب مع قطعة اللحم، سيكونون جاهزين تماماً لقصة أخرى(٢٦)». في متوالية القصة القصيرة التي تملك الوحدة العضوية والتكنيكية معاً، لابد أن نستوعب القصص تدريجياً ونتنبّه لتقدمها وتناصها المحتمل.

وحين نبدأ في التركيز على الموقف، والتيمة، والموتيف، والشخصيات، والرواة، تضطلع القصص ذات السمات المشتركة بإقامة شكل يمكن إدراكه، شكل ينبغي على القارئ أن يتصوره بوضوح كأنه شكل يتطور بطريقة تتابعية. إن غرابة الفكرة الموحِّدة لدى الكاتب قد تدمر –بهذه الطريقة– تماسك المجلد، فضلاً عن تتابعية القصص. في مجموعة شارلز شينزنيوت «المرأة الساحرة» –مثلاً– يكون الراوي العم جوليوس جزءاً من قصة مستمرة متطورة، عبر القصص التي يحكيها استجابة لحوادث محددة في حياة مستخدمه. وبدون الحضور لن يفقد المجلد زخمه السردي فحسب، بل سيفقد أيضاً تعليقه الموضوعاتي على مجاز السحر المهيمن، إن إدراكنا الكامل للإطارات الجامعة لمثل هذه القصص غالباً ما ينشأ عن قراءات متعددة، وذلك أنه لا يمكننا توفيق الأجزاء مع الكل توفيقاً كاملاً إلا بعد قراءة المجموعة ككل وتثبيت مخططات التماسك. ومع ذلك فإن احتمالية الوحدة المتوالية الديناميكية في المتوالية الموحَّدة تكنيكياً وعضوياً – تظل كامنة فى النص منتظرة القارئ الذى يطوّرها.

وأكثر صور التوالي وضوحاً هي الكتب المبنية حول قصة نمو شخصية ما ونضجها (أو نمط شخصية). وقبل المنطقة الوسطى من المتّصل ستكون– ببساطة– متواليات من قبيل متوالية هيمنجواي «في زماننا» ومتوالية جويس كارول أواتيس «عبور الحد» التى يبدو أن بها هفوات كثيرة فى تقدمها المتوالى المفكك، غير أنها لا تتطلب سوى فهم ماكر لوحدة التيمات في العمل. إن كتاب أواتيس يركز أساساً على عبور الحد بالمعنى الحرفي والمعنى المجازى، يقوم به زوج من الشباب يفران إلى كندا. لكن يبدو أن التركيز يتغير حين يعترض طريقه قصص الشخصيات الأخرى. ومع ذلك فإن تلك القصص وسّعت فى النهاية من التضمينات الموجودة فى العنوان المجازى، ووسّعت من فهمنا للشخصيات المحورية، رغم أنها لا تتمازج بإحكام، وتخلق فى صورتها الجماعية اختلالاً في البنية.

في مجموعات أكثر توازناً مثل «وينسرج أوهيو» و«التفاحات الذهبية» و«اهبط يا موسى» كانت قصص جورج ويلارد، وڤيرچى رينى، وآيك ماكسلين، أجزاء من متوالياتهم الخاصة، لكنها لم تسيطر عليها تماماً. كانت لمحات من حياة الآخرين موشّاة بنضالاتهم، الآخرين الذين كانت مواقفهم مكملة بوضوح للشخصيات المتكررة. بل إن ما يوحّد هذه الكتب هو شبكة من الموتيفات والرموز المنسوجة والمتكررة على نحو مطّرد. إن هذه المتواليات الثلاث تقيم توازنا شبه كامل بين المطالب المتصارعة للقصة المستقلة من ناحية، والسرد المتصل من ناحية أخرى.

وعلى الجانب الآخر من هذه المنطقة الوسّطى، يبدأ مصير السرد الكلى في اتخاذ سيادة أكبر، لكن

القصص تظل وحدات مستقلة. وفي الوقت الذي تستغرق فيه «المرأة الساحرة» و«وينسبرج أوهيو» فترة واضحة من الزمن، يظل المخطط الزمني مفقوداً. وعلى كل حال، فإن الاسكتشات الخلقية المترابطة، مثل تلك التي يتألف منها كتاب سارا أوربي چيويت «بلد التنوب المسنون» يمكن أن تعطينا نظاماً متوالياً على نحو أشد وضوحاً ؛ ففي تعاقب زيارات الراوى للمستوطنين المتعددين في «دانيت لاندنج» تقتبس چيويت صيغة كتب الرحلة، مستخدمة شخصية الراوى والإطار الزماني (فضلاً عن الشخصيات والصور المتكررة) لكي توحِّد كتابها. إن واحداً من أكثر التكنيكات شيوعاً في متواليات القصص القصيرة شديدة الإحكام هو البطل المتكرر، وذلك في الغالب لأن المؤلف يجد نفسه غير قادر على حصر البطل القصصي في شخصية واحدة. لقد تصور فوكنر، على سبيل المثال، مجموعته «الذى لايقهر» على أنها «سلسلة طويلة» :«لقد أدركت أنها ستكون حلقية، إلى الدرجة التي تؤدي إلى ما أعتبره أنا رواية، ولذلك فقد فكرت فيها باعتبارها سلسلة من القصص، لدرجة أنني عندما دخلت في القصة الأولى أمكنني أن أرى قصتين أُخريين، لكنني في الوقت الذي أنهيت فيه القصة الأولى رأيت أنها تفضي إلى ما هو أكثر من ذلك، وحينما أنهيت القصة الرابعة كنت قد طرحت أسئلة كثيرة لابد من إجابتها لكي أرضي نفسي» [٢٨] لقد تطورت قصص فوكنر عبر مراحل تربية بايارد سارتوريس المتعاقبة. ورغم أنها أكثر تفككاً مما يشعر فوكنر أنه ينبغي أن يكون للرواية، فإن المتوالية تعاقبية ومتماسكة (بسبب بعض التنقيح من مؤلفها).

مثلما اضمحلت المفاهيم التقليدية للرواية والقصة القصيرة، فإن حدود الأنواع أخذت في التلاشي. ويلاحظ چيمس مكونكي: «أن الاختلافات الآن أقل كثيراً مما كانت عليه في السابق، فمن الواضح أن الرواية تفقد- أو ربما فقدت بالفعل- صلْبها المطول المكون من أفعال مسبّبة. إن القصة والرواية الحديثة يتألفان معاً من مجموعة من البلوكات. وأكثر هذه البلوكات ينظر للوراء أكثر مما ينظر إلى أمام. ورغم أننا لابد أن نقرأ أي نمط من الأعمال على نحو متوالٍ، فإننا لابد أن نلقي باستمرار نظرة إلى الوراء، حتى نصوغ علاقات الماضي بالكل المتطور. مثل هذه المنظومة السردية هي منظومة مكانية أكثر منها زمانية ؛ ذلك أنها تنتهك التقدم التعاقبي الواضح.

ويؤكد چيفرى سميتن أننا في مثل هذا النص لابد أن «نولي قدراً من الاهتمام غير العادي للعلاقة السينكرونية بين مجموعات الكلمات التي يبدو ألارابط بينها، ولابد أن نرى وحدات السرد على أنها وحدات متجاورة فى المكان لاوحدات منبسطة فى الزمان»[٢٩] ومثل هذا التجاور- فى كل من الروايات ومتواليات القصص القصيرة الحديثة - لابد أن يقدم نفسه على نحو متوالٍ، كأننا نتفاوض مع النص. إن البعد غير التعاقبي في النص لايختفي كلية وللأبد، غير أن العلاقات السينكرونية وعلاقات التداعي تصبح هي الغالبة في مقاربة النموذج والمعنى. وبمثل هذا التغير ، فإن الموقف والتيمة ونماذج البناء غير الزمانية (مثل الرموز والموتيفات والنقاط المتكررة، التي تتطلب تعاوناً أكبر من القارئ)- كل هذا يصبح قوىً موحِّدة في تجربة القراءة.

وعلى خلاف ما يحدث في فصل من رواية -نقرؤه ونحن نتوقع ما يأتي بعده، ونحاول أن ندمجه في الكلية الجمالية للعمل- تظل القصة القصيرة داخل المتوالية تشير إلى كمالها الشكلي، حتى في الوقت الذي ندرك فيه تكرارية النموذج والتيمة وتطورها. إن تركيز القصة يؤدي إلى ظهور رنين داخلي أشدّ لسماتها الشكلية، لأننا نتأمل بدقة كيف أن كل أجزاء العالم المدمج تعمل وهي على علاقة ببعضها البعض. إن

انتباهنا الدقيق للتفاصيل- مع فهم أعمق داخل الحدود الشكلية- يفضي إلى تأثير أكبر على أجزاء القصة المفردة، وعلى كليتها في نفس الوقت.

وباللمفارقة، إن هذه السمة المميِّزة للقصة القصيرة- وحدة الأثر التي يُفترض أنها تميزها كنوع- تساعد على جعل كل قصة أكثر انفتاحاً على ماهو أبعد من دلالتها المفردة، وأكثر انفتاحاً على الدلالات المتشعبة التي يستدعيها سياق القصص المترابطة. في متوالية القصة القصيرة، قد يظل كل كشف في خدمة كأسه هو، فالتضارب يشتت ولاشك تركيبة القصة القصيرة، حتى وإن تدفقت بعض المحتويات أكثر مما ينبغي. إن وضعية القصة القصيرة- بوصفها جزءاً دالاً من كلٍّ متطور- لاتدمر استقلاليتها، وإنما هي توسع من وظيفتها ودلالتها داخل كتاب مفتوح.

❖

هوامش

(١) هورتينس كاليشر: «القصص المجموعة لهورتنيس كاليشر» (نيويورك ١٩٧٥).

(٢) دالاس ماريون ليمون: «الروفيلا، أو رواية القصص المترابطة. م. ليرمونتوف، ج. كيللر، س- أندرسون» (رسالة دكتوراة، جامعة انديانا ١٩٧٠).
رايمدند چويل سيلڤرمان: «توليفة القصة القصيرة: أشكالها ووظائفها، وأدوارها» (رسالة دكتوراة، جامعة ميتشجان ١٩٧٠)
چوزيف. و. ريد: «قصص فوكنر» (نيويورك ١٩٧٣) ص ١٧٦.
بليسنت ريد: «مجموعة القصص القصيرة المتكاملة: دراسات في الشكل في قص القرنين التاسع عشر والعشرين» (رسالة دكتوراة جامعة إنديانا ١٩٧٠)
تيموني. س. ألدرمان: «مجموعة القصص القصيرة المتكاملة بوصفها نوعاً» (رسالة دكتوارة، جامعة بوردو ١٩٨٢).

(٣) فورست إنجرام: «حلقات القصص القصيرة الممثلة للقرن العشرين: دراسات في نوع أدبي» (١٩٧١).

(٤) عن مخططات بو الخاصة بـ «حكايات فوليوكْلَبْ» انظر ألكسندر هامون: إعادة بناء كتاب بو ١٨٣٣ «حكايات فوليو كلب» دراسات بو ٧ (١٩٧٢) ٢٥ – ٣٢ وانظر ج. ر. تومبسون: قصص بو، المفارقة الرومانتيكية في الحكايات القوطية (ماديسون ١٩٧٣) ص ص ٤٠ – ٤٤ وبخصوص مخططات هاوثورن والصعوبات الطباعية انظر أرولين تيريز: ناثانيال هاوثورن، سيرة حياة (نيويورك ١٩٨٠) ٤٩ ٥٨، ٧٠ – ٨٠ وانظر چيمس ميلو: ناثانيال هوثورن في زمانه (بوستون ١٩٨٠) ٣٣، ٤٦، ٤٧، ٧٠، ٧١، ٨١، ٨٢.

(٥) يبدو أن فيضاً مماثلاً من الاهتمام النقدي يحدث الآن. فبينما كان هذا الكتاب في المطبعة، ظهر مصدران مهمان: عدد خاص من جريدة القصة القصيرة الأمريكية ١٩٨٨، حرره چيرالد كينيدي. وكتاب «حلقة القصة القصيرة: دليل للنوع، ومرشد للمراجع» (ويستبورت كون، ١٩٨٨) تأليف سوزان جارلاندمان.

(٦) هوليز سمرز (محرر): «مناقشات القصة القصيرة» (بوستون ١٩٦٣)،
براندر ماثيوز: «فلسفة القصة القصيرة» (نيويورك ١٩٠١) ص١٧– ٢٦.

(٧) هنري سيدل كنبي: «عن القصة القصيرة» في كتاب إيدجين كورنث جارسيا ووالتون ر. باترك (محرران) «ما القصة القصيرة» ١٩٧٤ ص٤١.

(٨) سانفورد ينكر: «في الكلام عن القصة القصيرة»، مقابلة مع چويس كارول أواتيس، دورية «دراسات في القصة القصيرة (١٩٨١)، ص٢٦. أنطون تشكيوف «عن مشكلات التكنيك في القصة القصيرة»، ضمن كتاب كونت جارسيا وباتريك (محرران) «ما القصة القصيرة» ص٢١.

(٩) دونال بيزر: «مقدمة إلى هاملين جارلاند «طرق السفر الرئيسية»»، حررها دونالر بيرز (١٨٩١)، وأعيد طبعها في كولومبوس، أوهيو ١٩٧٠.

(١٠) انظر روبرت لوشر: «متوالية القصة القصيرة الإقليمية الأمريكية» (رسالة دكتوراه، جامعة دوك ١٩٨٤).

(١١) تشكيوف: «عن مشكلات التكنيك «ص٢٢، إيودورا ويلتي: «قراءة القصة القصيرة وكتابتها، «ضمن كتاب شارلز ماي (محرر) «نظريات القصة القصيرة» (أثينا، أوهيو ١٩٧٦) ص ١٦٣.

(١٢) ر. ب. بلاكمار (محرر): ««فن الرواية، مقدمة نقدية لهنري چيمس» (نيويورك ١٩٣٤) ص٥

(١٣) ولفجانج أيزر: «القارئ الضمني» نماذج الاتصال في القص النثري من بانيان إلى بيكيت«» (بالتيمور ١٩٧٤) ص ٢٨٢.

(١٤) فيليب شتيڤك :«الفصل في القص، نظرية التقسيم السردي» (سيراكوز ١٩٧٠ ص١٠.

(١٥) انظر على سبيل المثال بول كريشنر: «شالنجر ومجتمعه، نموذج القصص التسع» المجلة الأدبية نصف السنوية (١٩٧١) ص ص ٥١ – ٦٠ و(١٩٧٣) ص ص ٦٣ – ٧٨ وچيمس لاندلوكسيت: «ج. د. شالنجر» (نيويرك ١٩٧٥).

(١٦) چيمس. أ. هاريسون (محرر) «الأعمال الكاملة لإدجار ألان بو» (١٧ مجلداً ١٩٠٢، وأعيد طبعها في نيويرك ١٩٦٥)

ص ١٩٥-١٩٦ . أوستن .م. رايت: «المبدأ الشكلي في الرواية (إثياكا ١٩٨٢) ص ١٠٢ .

(١٧) ديرك كويك: «كابل مكون من خيوط: مجموعة وليام فوكنر (اهبط يا موسى) (لويزيرج ١٩٨٣).

(١٨) رايت: المبدأ الشكلي ١٠٣ - ١٠٤ .

(١٩) نفسه: ص ١٠٦ .

(٢٠) رايت: المبدأ الشكلي ١٧٨ .

(٢١) وليام ساروريان «اسمي آرام» (نيويورك ١٩٤٠)، نسخة وليام ساروريان ١٩٤٠ ،و ١٩٦٨ ، أعيد طبعها بإذن من هاركورت براس جوڤانمونوڤيتش.

(٢٢) فيليب يونج: «مدخل إلى إرنست هينجواي، قصص نيك آدامز» حررها فيليب يونج (نيويرك ١٩٧٢) ٥ - ٦ .

(٢٣) كارلوس بيكر (محرر): «إرنست هيمنجواي، رسائل مختارة «١٩١٧ - ١٩٦٧» (نيويورك ١٩٨١). ص ١٢٨ .

(٣٤) جون أبادايك: «قصص أولنيجر: محتارات «(نيويرك ١٩٦٤).

(٢٥) إنجرام «حلقات القصص القصيرة» ص ١٧ - ١٨ . أباديك «قصص أولينجر» .

(٢٦) كاليشر: «القصص المجموعة»

(٢٧) هارين بيشرستو: «قصص إلى جوار المدفأة في مدينة قديمة» (بوستون ١٨٧١) ص ٦ .

(٢٨) فريدريك. ل. كوين، وجوزيف. ل. بلوتنر (محرران): «فوكنر في الجامعة، حلقات نقاش في جامعة ڤيرچينيا ١٩٥٧ - ١٩٥٨ «(شارلرتشڤيل ١٥٩٥) ص ٢٥٢ .

(٢٩) چيمس موكونري: مراجعة كتاب چويس كارول أواتيس «في البوابة الشمالية» ضمن دورية XIII Epoch (١٩٦٤) چيڤرى. ر، سميتن «مقدمة: الشكل المكانى ونظرية السرد»، ضمن كتاب چيفري سميتن وآن داغستاني (محرارن) «الشكل المكاني في السرد» (إيثاكا ١٩٨١) ص ١٦ .

❖

[٣]

عروض نقدية

مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية

"Introduction to the problems of a sociology of the novel

لوسيان جولدمان

Lucien Goldmann

❖

الفصل الأول من كتاب لوسيان جولدمان: (نحو علم اجتماع للرواية)

"Towards a Sociology of The Novel " , Translated From The French by Alan Sheridan 1975

منذ عامين، وفي يناير ١٩٦١، طلب إليّ معهد علم الاجتماع في الجامعة الحرة ببروكسل أن أقود مجموعة بحثية في دراسة لعلم اجتماع الأدب، وأن نبدأ بدراسة روايات أندريه مالرو. وبقدر عظيم من الخشية وافقت على الطلب.

كان عملي في فلسفة وتراچيديا القرن السابع عشر قد جعلني ضد أية إمكانية لدراسة مشابهة عن الرواية، حتى وإن كانت في شكل قص معاصر وشديد القرب إلينا مثل روايات مالرو. ولقد قضينا العام الأول في دراسة أولية لمشكلات الرواية بوصفها شكلاً أدبياً، وكانت نقطة البداية عمل چورچ لوكاتش الكلاسيكي (نظرية الرواية)[1] -برغم أنه لم يكن عملاً معروفاً في فرنسا بدرجة كبيرة- وعمل رينيه چيرار المنشور حديثا (الكذب الرومانسي والحقيقة الروائية)[2]، حيث اكتشف چيرار التحليلات اللوكاتشية- التي لم تكن معروفة له شخصياً كما أخبرني بذلك مؤخراً- فحاول تكييفها مع نقاط معينة ومتعددة من كتابه.

قادتني دراستي لـــ «نظرية الرواية» وكتاب چيرار إلى صياغة عدد من الفرضيات التي بدت لي مهمة، فطورت على أساسها عملي الأخير عن روايات مالرو. تركزت هذه الفرضيات، من ناحية، على التماثل بين بنية الرواية الكلاسيكية وبنية التبادل في الاقتصاد الليبرالي، وتركزت من ناحية أخرى على تماثلات معينة في التحولات الأخيرة للرواية.

ولتكن البداية أن نترسم مخططات البناء التي وصفها لوكاتش، وهو بناء كما يعتقد لوكاتش، ربما لايميز الرواية في عمومها، غير أنه يميز على الأقل أكثر جوانبها أهمية (وربما جانبها الأساسي من وجهة النظر التكوينية). إن شكل الرواية كما درسه لوكاتش يتميز ببطل يسميه تسمية موفقة: «**البطل الإشكالي**»[3].

إن الرواية هي قصة بحث متفسخ (ما يسميه لوكاتش «بحث ممسوس»)، بحث عن قيم أصيلة في عالم هو نفسه متفسخ، ولكنه من ناحية أخرى، وطبقاً لصيغة مختلفة، بحث على مستوى متقدم.

ليس معنى القيم الأصيلة طبعاً تلك القيم التي يراها الناقد أو القارئ قيماً أصيلة، ولكنها تلك القيم التي تنتظم عالم الرواية باعتباره كلاً وفقاً لصيغة ضمنية، ودون أن يكون لها وجود علني في الرواية، إنها تمضي في عملها دون أن يقال إن هذه ملزمة لكل رواية، كما أنها تختلف من رواية إلى أخرى.

وحيث إن الرواية نوع أدبي ملحمي، يميزه- بخلاف الحكاية الشعبية والقصيدة الملحمية نفسها- التمزق القاهر بين البطل والعالم، نجد في تحليل لوكاتش لطبيعة التفسخين (تفسخ البطل وتفسخ العالم) أنه

تفسخ لابد أن يتولد عنه شيئان: تعارض في التكوين، وهو أساس التمزق القاهر، ثم وحدة مناسبة، تجعل وجود الشكل الملحمي ممكناً.

إن التمزق الحاد سيقود إلى التراچيديا أو إلى الشعر الغنائي. وغياب التمزق، أو مجرد وجوده بالصدفة، سيقود إلى القصيدة الملحمية أو إلى الحكاية الشعبية.

وتتخذ الرواية طبيعتها الجدلية من موقفها بين الطرفين، من الوحدة الجوهرية للبطل والعالم، وهي الوحدة المفترضة في كل الأشكال الملحمية، من ناحية، ومن تمزقهما القاهر من ناحية أخرى ؛ إن وحدة البطل ووحدة العالم مردّها إلى الحقيقة القائلة بأن كلاً منهما متفسخ في علاقته بالقيم الأصيلة، أما التعارض فمردّه إلى الاختلاف بين طبيعة كل من التفسخين.

إن بطل الرواية الممسوس إما أن يكون مجنوناً أو مجرماً، وهو في كلتا الحالتين، كما قلت، شخصية إشكالية يشكل بحثها المتفسّخ، ومن ثم غير الأصيل، عن قيم أصيلة في عالم الخضوع والتقاليد- يشكل محتوى ذلك النوع الأدبي الجديد الذي خلقه الكتّاب في مجتمع الفرد، أي: «الرواية».

وعلى أساس من هذه التحليلات يقدم لوكاتش تصنيفاً للرواية، منطلقاً من العلاقة بين البطل والعالم، فيميز بين ثلاثة أنماط هيكلية من الرواية الغربية في القرن التاسع عشر، بالإضافة إلى نمط رابع يشكل تحولاً فعليا في الشكل الروائي إلى صيغ جديدة، وهو ما يحتاج إلى نوع آخر من التحليل. لقد بدا له في عام ١٩٢٠ أن هذه الإمكانية الرابعة قد عبرت عنها روايات تولستوي قبل غيرها، حيث تجاهد هذه الروايات للاقتراب من الملحمة. أما الأنماط الثلاثة من الرواية التي يقدمها تحليله فهي:

أ - رواية المثالية المطلقة، التي يميزها نشاط البطل ووعيه الذي يكشف عن ضيق أفق في علاقته بالعالم المعقد: (دون كيشوت)، و(الأحمر والأسود).

ب - الرواية النفسية، التي تهتم قبل كل شيء بتحليل الحياة الجوانية، ويميزها سلبية البطل، ووعي متحرر وأكبر من أن يرضى بما يمكن أن يقدمه عالم التقاليد: (أبلوموف)، و(التربية العاطفية).

جـ- الرواية التربوية، وتنتهي بالحصار الذي يفرضه البطل على نفسه ؛ إذ على الرغم من توقفه عن البحث الإشكالي، فإنه لا يقبل عالم التقاليد أو يتخلى عن مجال القيم الضمنية. إن الحصار الذي يفرضه البطل على نفسه يعني أنه يتميز بـ «النضج الرجولي»: (فيلهلم ميستر) لجوته، و(هينرش الأخضر) لـ جوتفريد كيلر.

وبعد أربعين سنة كانت تحليلات چيرار في أغلب الأحوال، قريبة تماما من تحليلات لوكاتش، فالرواية عند چيرار أيضا، هي قصة بحث متفسخ (أوما يسميه بحث «أعمى») عن قيم أصيلة في عالم متفسخ، وعن طريق بطل إشكالي. والمصطلح الذي يستخدمه چيرار مصطلح هيدجري الأصل، لكنه أعطاه غالباً محتوى مختلفاً إلى حد ما عن المصطلح الهيدجري نفسه. ودون أن ندخل في تفاصيل لابد أن نقول إن چيرار أحل محل ثنائية هيدجر (the ontic -the ontological) أي الوجودي والوجود المتعين، ثنائية أخرى ترتبط بها بوضوح، هي ثنائية الوجودي والميتافيزيقي، وهي ثنائية تماثل عنده الأصيل وغير الأصيل.

ولكن بينما يتم استبعاد أي فكرة عن التقدم والتقهقر لدى هيدجر، يمنح چيرار مصطلحيه (الوجودي، والميتافيزيقي) محتوى أكثر ارتباطاً بمواقف لوكاتش منه بمواقف هيدجر ؛ ذلك أنه يقيم بين المصطلحين علاقة تحكمها مقولات التقدم والتقهقر.)(٤)

إن تصنيف چيرار يقوم على الفكرة القائلة بأن تفسخ العالم القصصي هو نتيجة لمرض وجودي متقدم قليلاً أو كثيراً (كثيراً أو قليلاً، هذه هي بالضبط ما يتعارض مع تفكير هيدجر)، وهو مرض يتمائل، داخل العالم القصصي، مع تزايد الرغبة الميتافيزيقية، أو فلنقل الرغبة المتفسخة ؛ ومن ثم، فإن هذا التصنيف يقوم على فكرة التفسخ. وهنا يضفي چيرار على تحليلات لوكاتش إحكاما يبدو لي في غاية الأهمية، إذ إن تفسخ العالم القصصي بالنسبة له، وتقدم المرض الوجودي، وتزايد الرغبة الميتافيزيقية – كلها أمور يتم التعبير عنها عن طزيق «**توسُّط**» Medializaton يزيد أو ينقص، وهو توسط يعمل على توسيع المسافة بين الرغبة الميتافيزيقية والبحث الأصيل، أي البحث عن «سمو إلى المثل الأعلى"vertical transcendence".

إن هناك أمثلة متعددة على التوسُّط في عمل چيرار، من غرائب الفروسية التي تقف بين دون كيشوت والبحث عن قيم أصيلة، إلى العشيق الذي يقف بين الزوج ورغبته في رواية ديستوفسكي (الزوج الأبدي) وبالمصادفة فإن أمثلته لاتبدو لي دائماً مختارة بشكل جيد، بل إنني لست واثقاً تماماً من أن التوسط عموماً نمط في العالم القصصي كما يعتقد چيرار. إن مصطلح «التفسخ» يبدو لي أكثر اتساعاً، وأكثر ملاءمة، بالطبع، شريطة أن تكون طبيعة هذا التفسخ خاصة بكل تحليل على حدة.

وعلى الرغم من ذلك، وعن طريق مقولة التوسّط، بل عن طريق المبالغة في أهميتها، استطاع چيرار أن يكشف عن تحليل للبنية التي لا تتضمن فقط شكلاً في غاية الأهمية من أشكال تفسخ العالم القصصي، وإنما تتضمن أيضاً الشكل الذي قد يكون– من وجهة نظر تكوينية– أول ماأعطى الحياة للنوع الأدبي (الرواية) ؛ فالرواية نفسها ظهرت نتيجة لأشكال أخرى ناشئة عن التفسخ.

ومن هنا، فإن تصنيف چيرار يتأسس أول ما يتأسس على وجود شكلين من أشكال التوسّط: توسط خارجي، وتوسط داخلي. ما يميز الأول أن أداة التوسط هي أداة خارجية بالنسبة للعالم الذي يبحث فيه البطل (على سبيل المثال: غرائب الفروسية في «دون كيشوت»)، أما ما يميز الثاني فهو أن أداة التوسط تنتمي إلى هذا العالم نفسه (العشيق في «الزوج الأبدي»).

وتوجد عبر هاتين المجموعتين المختلفتين، من حيث النوع، فكرة التفسخ المستفحل، الذي يتم التعبير عنه من خلال التقارب المتزايد بين الشخصية القصصية وأداة التوسّط، ومن خلال المسافة التي تزداد اتساعاً بين هذه الشخصية والسمو إلى المثل الأعلى "vertical transcendence". ولنحاول الآن أن نوضح نقطة خلاف أساسية بين لوكاتش وچيرار. إن الرواية، بوصفها قصة بحث متفسخ عن قيم أصيلة في عالم غير أصيل، هي بالضرورة سيرة حياة وعرض اجتماعي في الوقت نفسه. والأمر الأكثر أهمية هنا هو أن موقف الكاتب من العالم الذي يخلقه يختلف في الرواية عن الموقف من العالم في أي شكل أدبي آخر. هذا الموقف المخصوص يسميه چيرار «الفكاهة» humour، بينما يسميه لوكاتش «السخرية» irony، وهما يتفقان على أن الروائي لابد له أن يجاوز وعي أبطاله، وأن هذه المجاوزة (الفكاهة أو السخرية) ينشأ عنها، من الناحية الجمالية، الإبداع القصصي، ولكنهما يختلفان فيما يتصل بطبيعة هذه المجاوزة، ويبدو لي موقف لوكاتش

في هذا الصدد مقبولاً أكثر من موقف چيرار..

فالروائي عند چيرار يترك عالم التفسخ، ويعيد اكتشاف الأصالة والسمو إلى المثل الأعلى في اللحظة التي يكتب فيها عمله. وهذا هو السبب الذي جعل چيرار يعتقد أن غالبية الروايات العظيمة تنتهي بتحول البطل إلى هذا السمو إلى المثل الأعلى، وأن الطابع المثالي في نهايات معينة: (دون كيشوت) ، و(الأحمر والأسود)، ويمكن الإشارة أيضا إلى (أميرة كليف)، إما أن يكون وهماً يتوهمه القارئ، أو نتاجاً لبقايا من الماضي في وعي الكاتب.

مثل هذه الفكرة هي بالضبط ما يتعارض مع جماليات لوكانش، إذ يتولد عنده أي شكل فني عظيم عموماً من حاجتنا إلى التعبير عن مضمون جوهري، وإذا ما تم للكاتب فعلاً تجاوز التفسخ القصصي، حتى خلال التحول النهائي لعدد من الأبطال، فإن قصة هذا التفسخ لن تكون أكثر من مجرد حادثة، وسوف تتخذ في تعبيرها طابع السرد المسلي بدرجة أو بأخرى.

فيما عدا ذلك، فإن سخرية الكاتب، وحياده في علاقته بشخصياته، وتحول الأبطال في القصة، كلها حقائق مؤكدة لاشك فيها.

وأياً كان الأمر، فإن لوكانش يعتقد تماماً أن الرواية، بقدر ماهي إبداع خيالي لعالم يحكمه تفسخ شامل، فإن هذا التجاوز لا يمكن أن يكون أكثر من تجاوز متفسخ، ومجرد، ومفهومي، ولا يمكن أن نلمسه حقيقةً مجسَّدةً.

ولا تنصب سخرية الكاتب عند لوكانش على البطل فقط، الذي هو شخصية ممسوسة يحذرها الكاتب، وإنما تنصب أيضاً على الطابع التجريدي، ومن ثم الطابع غير الملائم، والمتفسخ لوعيه الخاص. هذا هو السبب الذى يجعل قصة البحث المتفسخ، سواء الممسوس أو الأعمى، هي السبيل الوحيد دائماً للتعبير عن حقائق جوهرية.

إن التحول الأخير لدون كيشوت، أو چوليان سوريل، ليس اكتشافاً للأصالة والسمو إلى المثل الأعلى كما يعتقد چيرار، وإنما هو ببساطة إدراك للتفاهة، إدراك للطابع المتفسخ، ليس لبحثه الذي كان فقط، بل أيضاً لأي بحث مأمول وممكن.

هذا هو السبب في أن التحول نهاية وليس بداية، وأن وجود هذه السخرية (التي هي أيضاً، ودائماً، سخرية من الذات) هو الذي مكن لوكانش من وضع تعريفين متلازمين، وهما تعريفان يبدوان لي ملائمين خاصة لهذا الشكل الروائي: يبدأ الطريق، وتنتهي الرحلة، والرواية هي شكل النضج الرجولي. أما الصيغة الثانية فمحددة على نحو واضح كما رأينا في رواية تعليمية من نمط (فيلهلم ميستر)، التي تنتهي بحصار يفرضه البطل على ذاته، إذ يتخلى عن البحث الإشكالي، دون أن يقبل عالم التقاليد أو يتجنب المجال الصريح للقيم.

وهكذا فإن الرواية بالمعنى الذي يعطيه لها لوكانش وچيرار، تظهر بوصفها نوعا أدبياً حين لا تستطيع القيم الأصيلة، التي هي قيم مضمنّة دائماً، أن تكون حاضرة في العمل الأدبي في شكل شخصيات واعية

أو وقائع مجسدة. ولا توجد هذه القيم إلا بشكل مجرد، ومفهومي في وعي الروائي، حيث تتخذ طابعاً أخلاقياً، غير أن الأفكار المجردة لا مكان لها في عمل أدبي، لأنها ستشكل عنصراً قلقاً.

مشكلة الرواية إذن هي أن تجعل مما هو مجرد وأخلاقي في وعي الروائي، العنصر الجوهري من عناصر العمل، حيث لا يمكن للواقع أن يوجد إلا في شكل غياب لايتحدد في موضوع (يقول جيرار: شكل موسّط)، وهو ما يساوي حضوراً متفسخاً. إن الرواية كما يقول لوكاتش هي النوع الأدبي الوحيد الذي تصبح فيه أخلاقيات الروائي مشكلة في العمل الأدبي.

إن مشكلة علم اجتماع الرواية هي المشكلة التي شغلت دائماً علماء اجتماع الأدب، ومع ذلك فليس هناك، حتى الآن، محاولة لخطوة حاسمة في اتجاه شرح هذه المشكلة. لقد كانت الرواية في الجزء الأول من تاريخها سيرة حياة وعرضاً لمجتمع ؛ ولذلك كان من الممكن دائماً بيان أن العرض الاجتماعي يعكس– بدرجة أو بأخرى– المجتمع في هذه الفترة، وليس شرطاً أن يكون المرء عالم اجتماع حتى يرى هذا.

ومن ناحية أخرى، كان قد تم إقامة الصلة بين تحول الرواية منذ كافكا، والتحليل الماركسي لظاهرة التشيؤ، هنا أيضاً لابد أن يقال إن علماء الاجتماع الجادّين رأوا في ذلك مشكلة أكثر مما رأوا فيه حلاً. وعلى الرغم من أنه بدا واضحاً أن العوالم غير المعقولة لدى كافكا أو (الغريب) لكامي، أو عالم روب جرييه المصوغ من أشياء حيادية نسبياً، كلها عوالم متطابقة مع تحليلات التشيؤ كما قدمها ماركس والماركسيون المتأخرون– على الرغم من ذلك كانت المشكلة التي ظهرت هي: إذا كانت هذه التحليلات قد تم عرضها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وتركزت على ظاهرة في مرحلة مبكرة، فلماذا لم يتم التعبير عن هذه الظاهرة نفسها في الرواية إلا عند نهاية الحرب العالمية الأولى.

لقد تركزت هذه التحليلات، باختصار، على العلاقة بين عناصر معينة في محتوى الأدب القصصي، ووجود الواقع الاجتماعي الذي يعكسه هذا الأدب، دون تغيير تقريباً أو مع تغيير نسبي.

غير أن المشكلة الأولى التي يجب أن يواجهها علماء اجتماع الرواية، هي العلاقة بين شكل الرواية نفسه وبنية البيئة الاجتماعية التي ظهر فيها. أو فلنقل: العلاقة بين الرواية بوصفها نوعاً أدبياً، والمجتمع الفردي الحديث.

ويبدو لي اليوم أن الجمع بين تحليلات لوكاتش وجيرار –رغم أن تحليلاتهما قد تطورت دون هموم سوسيولوجية مسبقة – إذا لم يجعلنا قادرين على توضيح المشكلة بشكل كامل، فإنه سيجعلنا على الأقل قادرين على أن نخطو خطوة حاسمة في اتجاه توضيحها.

كنت أقول، منذ قليل، إن الرواية يمكن تعريفها بأنها قصة بحث متفسخ عن قيم أصيلة، بطريقة متفسخة، في مجتمع متفسخ، وأن هذا التفسخ بقدر ما يتركز على البطل، يتم التعبير عنه أساساً من خلال «التوسط»، أي تقليص القيم الأصيلة إلى المستوى الضمني، وتلاشيها بوصفها وقائع معلنة. ومن الواضح أن هذا بناء معقد على نحو خاص، ويصعب أن نتخيل ذات يوم أنه ظهر ببساطة عن طريق الابتكار الفردي، دون أن يكون له أي أساس في الحياة الاجتماعية للجماعة.

ومهما يكن من أمر، فإن ما لا يمكن أن نصدقه أبداً أن يكون شكل أدبي على مثل هذه الدرجة من التعقد الجدلي، شكل أعيد اكتشافه مراراً، وعلى مدى قرون، لدى كتاب مختلفين جداً وفي بلدان شديدة الاختلاف، وأصبح شكلاً متفوقاً، على المستوى الأدبي، في التعبير عن فترة بكاملها- كل هذا دون أن يكون هناك تماثل، أو علاقة لها معنى، بين هذا الشكل وأكثر الجوانب أهمية في الحياة الاجتماعية.

لقد بدت لي هذه الفرضية على نحو خاص بسيطة، والأهم من هذا أنها بدت لي مثمرة وجديرة بالثقة، رغم أنها أخذت مني أعواماً حتى أعثر عليها.

إن شكل الرواية يبدو لي كما لو كان في حقيقة أمره، عبارة عن نقل للحياة اليومية في المجتمع الفردي- التي تم خلقها عن طريق إنتاج السوق- إلى المستوى الأدبي؛ إذ توجد مماثلة دقيقة بين الشكل الأدبي للرواية، كما حددتها بمساعدة لوكاتش وجيرار، والعلاقة اليومية بين الانسان والسلعة بشكل عام، وبشكل أعم بين بشر وبشر آخرين في مجتمع ينتج من أجل السوق.

إن العلاقة الطبيعية والصحية بين الناس والسلعة هي تلك التي يكون فيها الإنتاج محكوماً بالاستهلاك المتوقع، بالقيمة الملموسة للأشياء، «**بقيمتها الاستعمالية**»./ أما ما يميز الإنتاج الحالي من أجل السوق فهو على العكس من ذلك، أي إهمال هذه العلاقة مع وعي البشر، وتقليصها إلى العلاقة المضمنّة، عبر توسّط الواقع الاقتصادي الجديد الذي أفرزه هذا الشكل من أشكال الإنتاج، أعني «**القيمة التبادلية**».

في أشكال مجتمعية أخرى، وعندما يحتاج المرء إلى أداة من أدوات الملبس أو المسكن، يضطر إلى إنتاجها بنفسه، أو الحصول عليها من شخص قادر على إنتاجها ومضطر لإمداده بها، سواء كان ذلك وفقاً لقواعد معينة متفق عليها، أو من أجل الحصول على السلطة، والصداقة.. إلخ، أو كان ذلك جزءاً من نظام تبادلي(٥).

أما إذا أراد شخص أن يحصل على أداة من أدوات الملبس أو المسكن اليوم، فلابد له أن يجد المال اللازم لشرائها. ومنتج الملابس أو المساكن لايبالي بالقيمة الاستعمالية للأشياء التي ينتجها؛ فهذه الأشياء بالنسبة له ليست أكثر من شر لابد منه لكي يحصل على مايهمه هو دون غيره. وقيمة التبادل كافية لضمان قابلية مشروعه لأن يتحقق.

وفي الحياة الاقتصادية، التي تشكل أكثر الجوانب أهمية في الحياة الاجتماعية الحديثة، تميل كل صلة أصيلة مع الجانب الكيفي للأشياء والأشخاص إلى الزوال - صلة البشر بالبشر، بالإضافة إلى صلة الناس بالأشياء- ويحل محلها علاقة توسّطية ومتفسخة: علاقة مع قيم التبادل الكمية تماماً.

وبطبيعة الحال، تستمر القيم الاستعمالية موجودة، بل تستمر- في محاولة أخيرة- حاكمة للحياة الاقتصادية كلية. غير أن مفعولها يتخذ طابعاً ضمنياً، تماماً مثل مفعول القيم الأصيلة في العالم القصصي.

وعلى المستوى الواعي والمعلن، تتألف الحياة الاقتصادية من أناس متجهين بكاملهم إلى القيم التبادلية، القيم المتفسخة. وينضم إلى الإنتاج عدد من الأفراد- المبدعين في كل مجال- ممن يبقون متجهين أساساً إلى القيم الاستعمالية، فيصبحون أفراداً إشكاليين نظراً لأنهم يقعون على حواف المجتمع.

وبالطبع، إذا لم يتقبل هؤلاء الأفراد الوهم الرومانتيكي (أو ما يسميه جيرار الكذب) حول التمزق الكامل بين الجوهر والمظهر، بين الحياة الداخلية والحياة الاجتماعية، فإنهم لايمكن أن ينخدعوا بعمليات التفسخ التي يخضع لها نشاطهم الإبداعي في مجتمع السوق، عندما يصبح لهذا النشاط وجود علني ؛ عندما يصبح كتاباً، أو تصويراً، أو تعليماً، أو مؤلفاً موسيقياً.. إلخ ؛ فيتمتعون بمكانة معينة ويحصلون بالتالي على ثمن معين. ولابد أن نضيف هنا: لأن المستهلك النهائي- متعارض في صلب عملية التبادل مع المنتجين، فإن أي فرد في مجتمع السوق يجد نفسه، في لحظات معينة من النهار، يسعى إلى القيم الاستعمالية الكيفية التي لا يستطيع أن يحصل عليها إلا من خلال توسُّط القيم التبادلية.

ومن هذا المنظور، لا يوجد شيء عجيب فيما يتصل بإبداع الرواية بوصفها نوعاً أدبياً، فشكلها الذي بدا شديد التعقيد هو شيء يحياه الناس كل يوم، عندما يضطرون إلى البحث عن طابع كلي، وعن قيمة استعمالية كلية، بطريقة يمزّقها توسّط القيمة الكمية: قيمة التبادل في مجتمع لايؤدي فيه أي جهد يبذله المرء في التوجه مباشرة إلى القيم الاستعمالية، إلا إلى أفراد هم أنفسهم متفسخون، لكنهم، وفقاً لصيغة أخرى، أفراد إشكاليون.

وهكذا أثبتت البنيتان -بنية نوع قصصي مهم، وبنية التبادل- أنهما بنيتان متماثلتان تماماً، على نحو يمكن للمرء فيه الحديث عن بنية واحدة، وعن البنية نفسها تتجلى، على مستويين مختلفين. وعلاوة على ذلك، كما سنرى بعد قليل، فإن ثورة الشكل القصصي الذي يتماثل مع عالم التشيؤ، لا يمكننا فهمها إلا بقدر ما نربطها بالتاريخ المماثل لبنية التشيؤ.

ومهما يكن من أمر، فإننا قبل أن نضع ملاحظات قليلة حول هذا التماثل بين التحولين، لابد أن نتأمل- وهذا أمر مهم لعالم الاجتماع- مشكلة العمليات التي يمكن بها للشكل الأدبي أن يكون نابعاً من الواقع الاقتصادي، ومشكلة التحويرات التي تضطرنا دراسة هذه العمليات إلى إدخالها على العرض التقليدي للشروط الاجتماعية للإبداع.

إن هناك حقيقة واحدة صادمة في البداية، وهي أن المخطّط التقليدي لعلم اجتماع الأدب، سواء علم الاجتماع الماركسي أو غير الماركسي، لا يمكن تطبيقه في حالة التماثل البنائي التي أشرنا إليها منذ قليل ؛ فمعظم العمل في علم اجتماع الأدب يقوم على إقامة علاقة بين أكثر الأعمال الأدبية أهمية والوعي الجماعي للمجموعة الاجتماعية المحددة التي أفرزت هذه الأعمال، ولا يختلف الموقف الماركسي التقليدي فى هذه النقطة عن العمل السوسيولوجي غير الماركسي بشكل عام، إلا فيما يتصل بتقديمه لأربع أفكار جديدة هي:

أ - إن العمل الأدبي ليس مجرد انعكاس لواقع ولوعي جماعي فعلي، ولكنه يعكس الذروة من وعي مجموعة محددة، وفي أقصى درجات تماسكه. وهو وعي لابد من تصوره بوصفه واقعاً ديناميكياً في طريقه إلى حالة معينة من التوازن. وما يفصل علم الاجتماع الماركسي- في هذا المجال كما في المجالات الأخرى- عن الاتجاهات الوضعية، والنسبية، والانتقائية في علم الاجتماع، أنه يدرك المفهوم الأساسي، لا في الوعي الجماعي الفعلي، بل في المفهوم المتصوَّر للوعي الممكن، وهو المفهوم الوحيد الذي يؤدي إلى فهم الاحتمال الأول (الوعي الفعلي).

ب – إن العلاقة بين الأيديولوجيا الجماعية والإبداعات الفردية العظيمة: الأدبية والفلسفية، والنظرية.. إلخ لا تكمن في تطابق مضمونهما، وإنما تكمن في الدرجة المتقدمة جداً من التماسك، وفي تماثل الأبنية. وهما تماسك وتماثل يمكن أن يتم التعبير عنهما في مضامين خيالية تختلف إلى حد بعيد عن المضمون الحقيقي للوعي الجماعي.

جـ – إن العمل الأدبي الذي يتطابق مع البنية العقلية لمجموعة اجتماعية معينة يمكن أن يقوم ببلورته، في حالات استثنائية معينة، أديب فرد يكون على صلة ضئيلة جداً بهذه المجموعة. ويكمن الطابع الاجتماعي للعمل الأدبي في الحقيقة القائلة بأن أديباً فرداً لا يمكنه بحال أن يؤسس من لدنه بنية عقلية متماسكة تتطابق مع ما يسمى «رؤية العالم». إن مثل هذه البنية لا يمكن أن يقوم ببلورتها إلامجموعة، أما الوجود الفردي فليس في مقدوره إلا أن يرتفع بها إلى أعلى درجة من درجات التماسك، وأن ينقلها إلى مستوى الإبداع الخيالي، أو التفكير المفهومي.. إلخ.

د – إن الوعي الجمالي ليس واقعاً مباشراً ولا مستقلاً. بل هو الوعي الذي يتم التعبير عنه ضمنياً في سلوك الأفراد كلاً، وهم أفراد يرتبطون بالحياة الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية.. إلخ.

ومن الواضح أن هذه فرضيات بالغة الأهمية، وتقنعنا بالفارق الواسع بين المفهوم الماركسي والمفاهيم الأخرى لعلم اجتماع الأدب. ومع ذلك، ورغم هذا الفارق، فإن المنظرين الماركسيين، مثلهم في ذلك مثل علماء اجتماع الأدب الوضعيين والنسبيين، لديهم أفكار دائمة عن أن الحياة الاجتماعية لا يمكن أن يتم التعبير عنها على المستوى الأدبي، والفني، والفلسفي إلا عبر حلقة وسيطة هي الوعي الجماعي.

وأول ما يصدم المرء في الحالة التي درسناها منذ قليل أننا، برغم عثورنا على تماثل محدد بين أبنية الحياة الاقتصادية وتجلٍّ آخر من تجلياتها مهم ومحدد، فإننا لا نستطيع أن نتبين البنية المماثلة على مستوى الوعي الجماعي، الذي يبدو حتى الآن كأنه حلقة وسيطة لاغنى عنها، سواء في إدراك التماثل، أو في إدراك علاقة مقنعة ويمكن ضبطها بين الأركان المختلفة للوجود الاجتماعي.

ولا تبدو الرواية، بالطريقة التي حللها بها لوكاتش وچيرار، انتقالاً بأبنية الوعي لدى مجموعة اجتماعية معينة إلى أبنية خيالية. وإنما تبدو على العكس، (ربما تكون هذه هي حالة الغالبية العظمى من الفن الحديث عموماً) بحثاً عن قيم لا توجد مجموعة اجتماعية تدافع عنها بشكل فعّال، قيم تميل الحياة الاقتصادية إلى جعلها قيماً ضمنية في وعي كل أعضاء المجتمع.

تقول الفرضية الماركسية القديمة إن البروليتاريا هي المجموعة الاجتماعية الوحيدة القادرة على صياغة دعائم ثقافة جديدة، ذلك أنها لم تندمج في بنية المجتمع المشيأ. وهي فرضية تنطلق من الطرح السوسيولوچي التقليدي، الذي يفترض أن كل الإبداعات الثقافية الأصيلة والمهمة لا يمكن أن تنبع إلا من التناغم الأساسي بين البنية العقلية للمبدع، والبنية العقلية لمجموعة جزئية ذات حجم صغير، ولكنها ذات طموح شامل. ولقد ثبت أن التحليل الماركسي لم يكن كافياً في الواقع، بالنسبة للمجتمع الغربي على الأقل؛ فالبروليتاريا الغربية، بدلاً من البقاء بعيدة عن المجتمع المشيأ ومعارضته بوصفها قوة ثورية، أصبحت على العكس مدمجة في بنيته إلى درجة كبيرة. كما أن وحدته التجارية ونشاطه السياسي –بدلاً من عن إسقاط

هذا المجتمع واستبدال عالم اشتراكي به- قد مكنًاها من الحصول على مكانة أفضل نسبياً من تلك التي تنبأ بها تحليل ماركس.

وعلاوة على ذلك، ظل الإبداع الثقافي على ازدهاره، برغم التهديد المتزايد من قبل المجتمع المشيأ؛ فالأدب القصصي. وأيضاً ربما البويطيقا الحديثة - والتصوير المعاصر هي أشكال أصيلة من الإبداع الثقافي، حتى لو قلنا إنها لم تستطع أن تكون، ولو لمرة واحدة، على صلة وطيدة بوعي جماعة اجتماعية محددة.

وقبل أن نمضي في دراسة العمليات التي ينتج عنها هذا الانتقال المباشر للحياة الاقتصادية داخل الحياة الأدبية، والعمليات التي تجعل ذلك ممكناً، ربما كان من الواجب أن نسجل: أنه على الرغم من أن هذه العمليات تبدو متعارضة مع مجمل تراث الدراسات الماركسية للإبداع الثقافي، فإنها مع ذلك تثبت صحة واحد من أهم التحليلات الماركسية للتفكير البرجوازي أى ما سُمِّي نظرية تقديس السلعة (فيتشية السلعة) والتشئيؤ. وتم هذا بطريقة هادئة وغير متوقعة. ويؤكد هذا التحليل الذي يراه ماركس واحداً من أهم اكتشافاته، أن الوعي الجماعي في مجتمعات السوق(أو فلنقل في أنماط المجتمعات التي يسيطر عليها النشاط الاقتصادي) يفقد تدريجياً كل الواقع الحى ويميل إلى أن يصبح مجرد انعكاس للحياة الاقتصادية،[٦] ثم يميل إلى الزوال في آخر الأمر.

من الواضح إذن أن بين هذا التحليل بالذات من تحليلات ماركس، والنظرية العامة للإبداع الأدبي والفلسفي لدى الماركسيين المتأخرين، الذين افترضوا دوراً نشطاً للوعي الجماعي -لا نقول إن بينهما تناقضاً، ولكن بينهما عدم انسجام. ولم تتخيل النظرية المتأخرة أبداً عواقب ذلك على علم اجتماع الأدب كما هو في عقيدة ماركس، إذ تقع في مجتمعات السوق تعديلات جوهرية على وضع الوعي الفردي والوعي الجماعي، كما تقع- ضمنياً- على تصور العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية. لقد تم تحليل ظاهرة التشيؤ على مستوى الحياة اليومية لدى ماركس أولاً، ثم تم تطويرها بعد ذلك لدى لوكاتش في مجالات الفكر الفلسفي والعلمي والاجتماعي، وتبناها في النهاية عدد من المنظرين في ميادين علمية متنوعة، وقمت أنا نفسي بنشر دراسة حول هذه الظاهرة. ومن ثم سيبدو، ولو للحظة على الأقل، أنه قد تم إثباتها من خلال الحقائق التي جاءت في التحليل السوسيولوجي لشكل قصصي محدد.

حين نقول ذلك ينشأ سؤال مؤداه: كيف يتم صنع الحلقة التي تصل الأبنية الاقتصادية وتجلياتها الأدبية، في مجتمع تظهر فيه هذه الحلقة خارج نطاق الوعي الجماعي.

من هذا المنطلق، سوف أصوغ الفرضية التي تقول بوجود نشاط متآزر لأربعة عوامل مختلفة، كما يلي:

أ - على أساس من السلوك الاقتصادي ووجود القيمة التبادلية، ولدت في فكر أفراد المجتمع البرجوازي مقولة «التوسط Mediation»، بوصفها شكلاً من أشكال الفكر الأساسية التي تم تطويرها أكثر فأكثر، مع ميل ضمني إلى إحلال وعي كليّ زائف محل هذه المقولة، حيث تصبح القيمة التوسطية قيمة مطلقة، ومع ذلك تختفي القيمة المتوسَّط إليها. أو فلنقل بعبارة أوضح: إن هذا يتم مع نزوع إلى التفكير في

كل القيم من منظور التوسّط، على أن يكون هذا النزوع مقترناً بنزوع إلى جعل المال والمكانة الاجتماعية قيماً مطلقة، وليس مجرد توسّطات تقدم مدخلاً إلى قيم أخرى ذات طابع كيفيّ.

ب – بقي عدد من أفراد هذا المجتمع إشكاليين في جوهرهم، بقدر ما ظلت القيم الكيفية مسيطرة على تفكيرهم وسلوكهم، حتى وإن كانوا غير قادرين على تخليص أنفسهم كليّة من وجود التوسّط الممزِّق، الذي هو فعالية تتخلل البناء الاجتماعي كله.

وأول من يدخل ضمن هؤلاء الأفراد: المبدعون، والكُتّاب، والفنانون، والفلاسفة والمنظرون، ورجال النشاط.. إلى آخر هؤلاء ممن يحكم تفكيرهم وسلوكهم قيمة عملهم قبل كل شيء، حتى وإن لم يتمكنوا من الفرار بشكل نهائي من تأثير السوق، ومن الترحاب الذي يبسطه عليهم المجتمع المشيِّأ.

ج – ولأنه لا يمكن لعمل مهم أن يكون تعبيراً عن تجربة فردية خالصة، فإن نوعاً كالرواية ينشأ ويتطور فقط، باعتباره بعيداً عن التجريد، وعاطفياً، وحاملاً الرغبة الجامحة في الوصول إلى قيم كيفية، إما في مجتمع ككل، أو ربما وسط شريحة وسطى منها يأتي معظم الروائيين(٧).

د – وأخيراً توجد في المجتمعات الليبرالية المنتجة من أجل السوق مجموعة من القيم التي لا تجاوز الفرد، غير أن لها مع ذلك هدفاً شاملاً ومصداقية عامة داخل هذه المجتمعات، هذه هي قيم الفردانية الليبرالية المحكومة بالوجود الفعلي للسوق القائم على التنافس (في فرنسا كانت قيم الحرية، والمساواة، والملكية الخاصة.. وفي ألمانيا كانت قيم الملكية ومشتقاتها: التسامح، وحقوق الإنسان، وتنمية الشخصية.. إلخ) وعلى أساس من هذه القيم ظهرت سيرة حياة الفرد، وهي السيرة التي أصبحت العنصر الأساسي في الرواية، وهي تفترض هنا على كل حال شكل الفرد الإشكالي بناء على مايلي:

١ – التجربة الشخصية للأفراد الإشكاليين الذين تمت الإشارة إليهم في الفقرة (ب).

٢ – التناقض الداخلي بين الفردانية بوصفها قيمة شاملة أفرزها مجتمع برجوازي، والقيود المهمة والمؤلمة التي يفرضها هذا المجتمع نفسه على إمكانات تنمية الفرد.

ويبدو لي هذا التصور الافتراضي مؤكداً من خلال الحقيقة التالية: عندما تم استبعاد واحد من هذه العناصر الفردانية الأربعة، بالتدريج، من خلال تحول الحياة الاقتصادية، وحلول الاقتصاد القائم على التكتلات والاحتكارات محل الاقتصاد القائم على التنافس الحر (وهو تحول بدأ مع نهاية القرن التاسع عشر، لكن معظم الاقتصاديين يجعلون نقطة التحول الأساسية بين سنتي ١٩٠٠ و١٩١٠)– عندما حدث هذا شاهدنا تحولاً مماثلاً في الشكل الروائي بلغ ذروته في الذوبان التدريجي، ثم الاختفاء للشخصية الفردية، أي لشخصية البطل، وهو تحول يبدو لي محدداً بطريقة حدِّية جداً، بوجود فترتين اثنتين:

أ – الفترة الأولى، هي الفترة الانتقالية التي حدث خلالها اختفاء أهمية الفرد، بمحاولات لإحلال القيم التي أفرزتها أيديولوجيات مختلفة محل سيرة الحياة التي هي محتوى العمل القصصي ؛ إذ على الرغم من أن هذه القيم أثبتت أنها أضعف من أن تنتج أشكالها الأدبية الخاصة بها في المجتمعات الغربية، فإنها قد تعطي لشكل كان موجوداً وفقد محتواه السابق فرصةً جديدة للحياة. على هذا المستوى أولاً وقبل كل

شيء تأتي أفكار الوحدة، والواقع الجماعي (المؤسسات، والعائلة، والمجموعة الاجتماعية، والثورة... إلخ)، التي هي أفكار كان قد تم إنتاجها وتطويرها في الفكر الغربي عن طريق الأيديولوجيا الاشتراكية.

ب – أما الفترة الثانية فهي التي بدأت، بدرجة أو بأخرى، مع كافكا، وتستمر حتى الرواية الجديدة المعاصرة التي لم تصل بعد إلى نهاية ما. وهي فترة تتميز بالتخلي عن أية محاولة لإحلال واقع اخر محل البطل الإشكالي وسيرة حياة الفرد. كما تتميز بالاجتهادمن أجل كتابة رواية تغيب فيها الذات ولا يوجد فيها أي بحث متقدم.(٨).

وهي رواية تفعل هذا دون أن يقال: إن هذه محاولة للحفاظ على الشكل الروائي، عن طريق إعطائه محتوى يرتبط ولا شك بمحتوى الرواية التقليدية (أنها رواية تملك دائماً الشكل الأدبي المعبّر عن البحث الإشكالي وغياب القيم الإيجابية). غير أنها، مع اختلافها عنها اختلافاً جوهرياً (إذ إنها تنطوي على استبعاد لعنصرين أساسيين من عناصر المحتوى المحدد للرواية، هما سيكولوچيية البطل الإشكالي، وقصة بحثه الأعمى) كانت تفرز في الوقت نفسه توجهات متوازية نحو أشكال مختلفه من التعبير. قد نجد هنا عناصر من سوسيولوچيا مسرح العبث (بيكيت، ويونسكو، وأداموف خلال فترة معينة)، كما نجد أيضاً عناصر من السوسيولوچيا الخاصة بجوانب معينة من الرسم غير الرمزي.

ولابد لنا أن نشير أخيراً إلى مشكلة قد تكون– وينبغي أن تكون– موضوعاً لبحث أخير. إن الشكل الروائي الذي ندرسه هنا هو في جوهره شكل للنقد والمعارضة، إنه شكل يقاوم مجتمعاً برچوازياً متطوراً.. والمقاومة الفردية إنما ترتد، داخل الجماعة، إلى عمليات فيزيقية عاطفية لا ترتبط بالمفاهيم ؛ ذلك أن المقاومات الواعية، التي قد تبلور أشكالاً أدبية، تنطوي على إمكانية بطل إيجابي (وعي معارضة بروليتاري في المقام الأول، من ذلك النوع الذي كان ماركس يأمل فيه ويؤكده) لم تتم في المجتمعات الغربية بما فيه الكفاية. وهكذا تثبت الرواية ببطلها الإشكالي– على عكس الرأي التقليدي– أنها شكل أدبي يرتبط على نحو خاص بتاريخ البرجوازية، وليس بالتعبير عن الوعي الفعلي أو الوعي الممكن لهذه الطبقة.

وتبقى المشكلة هنا حول ما إذا لم تكن هناك، في موازاة هذا الشكل الأدبي، تنمية لأشكال أخرى يمكن أن تتماثل مع القيم الواعية والرغبات الجامحة للبرجوازية. وأود أن أشير في هذا الصدد،، إشارة هي محض اقتراح افتراضي، إلى إمكانية أن يشكّل عمل بلزاك– الذي خضع بناؤه لتحليل من هذا المنظور– التعبير الأدبي العظيم والوحيد عن العالم كما بنته القيم الواعية البورچوازية: الفردانية، الظمأ إلى القوة، المال، الجنس، وهي القيم التي تغلبت على القيم الإقطاعية القديمة: الإيثار، الإحسان، الحب...

قد ترتبط هذه الفرضية، سوسيولوچياً –إذا ثبت أنها صحيحة– بالحقيقة القائلة إن عمل بلزاك يقع بالضبط في الفترة التي شكلت فيها الفردانية– تاريخياً وفي حد ذاتها– وعي البرجوازية التي كانت مشغولة ببناء مجتمع جديد، ووجدت نفسها في أعلى وأقوى مستوى من مستويات فعاليتها التاريخية الحقيقية.

ولابد أن نسأل أنفسنا: لماذا لم ينل هذا الشكل من أشكال الأدب القصصي– باستثناء هذه الحالة الوحيدة– إلا أهمية ثانوية في تاريخ الثقافة الغربية؟. لماذا لم ينجح الوعي الفعلي ولا الرغبات البرجوازية مرة ثانية، وعبر القرنين التاسع عشر والعشرين، في خلق الشكل الأدبي الخاص بها، وهو الشكل الذي قد يكون

في نفس مستوى الأشكال الأخرى التي يتألف منها التراث الأدبي الغربي؟

وأود أن أطرح في هذا الصدد مجموعة قليلة من الفرضيات العامة ؛ فالتحليل الذي قمت به منذ قليل يتسمل واحدة من أكثر الروايات أهمية، وهي تشكل حالة تبدو لي الآن مفيدة فيما يتصل بكل أشكال الإبداع الثقافي تقريباً. وفيما يتعلق بهذه الحالة يتألف التعبير الوحيد الذي يمكنني أن أراه للحظة، من عمل بلزاك [٩]، الذي كان قادراً على إبداع عالم أدبي ضخم ينبني على قيم فردانية خالصة، في لحظة تاريخية كان الناس فيها تحركهم قيم تاريخية كانت آخذة في إنجاز هبّة تاريخية مهمة (إنها الهبةّ التي لم تكتمل على حقيقتها في فرنسا حتى نهاية الثورة البرجوازية في عام ١٨٤٨).

باستثناء هذه الحالة الوحيدة (ربما لابد أن يضيف المرء هنا استثناءات أخرى قليلة وممكنة لم ألتفت إليها)، يبدو لي أنه لم يكن هناك إبداع أدبي وفني مفيد إلا عندما كان هناك طموح إلى التعالي من قبل الفرد، وبحث عن قيم كيفية مجاوزة للفرد. لقد كتبت مستخفاً ببسكال المتغير: «إن رجلاً يمضي في إثر رجل»، وهذا يعني أنه لا يمكن للرجل أن يكون أصيلاً إلا بقدر مايفهم نفسه، أو يشعر بنفسه جزءاً من كل متطور، ويضع نفسه في وضع تاريخي أو متعالٍ ومجاوز للفرد. غير أن الأيديولوچيا البرجوازية المحكومة بوجود النشاط الاقتصادي، مثلها في ذلك مثل المجتمع البرجوازي نفسه– هذه الأيديولوچيا هي بالضبط أول أيديولوچيا في التاريخ، تكون دنيوية وتاريخية على نحو جاد في الوقت نفسه، إنها أول أيديولوچيا تتوجه إلى إنكار أي شيء مقدس، سواء كانت قداسة العالم الآخر في الأديان السماوية أو القداسة الملازمة للمستقبل التاريخي. وهذا هو السبب الأساسي، فيما أرى، الذي جعل المجتمع البرچوازي يخلق أول شكل من أشكال الوعي غير الاستطيقي في جوهره. إن السمة الرئيسية للأيديولوچيا البرچوازية، أي العقلانية، تتجاهل في تجلياتها المتطرفة أي وجود للفن. لا وجود للجماليات الديكارتية أو جماليات سبينورا، أو حتى جماليات باومجارتين. إن الفن مجرد شكل هزيل من أشكال المعرفة.

ليس من قبيل المصادفة إذن، ألا نجد أية تجليات أدبية عظيمة للوعي البرچوازي نفسه، باستثناء مواقف قليلة محددة ؛ ففي مجتمع يحكمه السوق يكون الفنان فرداً إشكالياً كما قلت من قبل، وهذا يعني أنه فرد منتقد، ومعارض للمجتمع.

ومع ذلك كان للأيديولوچيا البرجوازية المتشيئة قيمها الرئيسية. وهي قيم كانت أصيلة في بعض الأحيان، مثل قيمة الفردانية، وكانت في أحيان أخرى قيماً تقليدية خالصة، مثل التي يسميها لوكاتش «وعياً زائفاً» وفي أشكالها الأكثر تطرفاً: سوء النية و«ثرثرة» هيدجر. لقد دخلت هذه الأنماط– الأصلية منها والتقليدية– ضمن الوعي الجماعي، حيث كانت قادرة في النهاية – وفي الوقت نفسه الذي تنتج فيه شكل الرواية– على إنتاج أدب مماثل يحكي أيضاً تاريخاً فردياً وكافياً بطبيعته، لأن القيم المفهومية كانت مضمنّة، واستطاعت أن تصور بطلاً إيجابياً.

وسوف يكون أمراً طريفاً أن نتتبع التعرجات في أشكال الرواية الثانوية التي تتأسس، بتلقائية كاملة، على الوعي الجماعي.. وربما ينتهي المرء إلى سلسلة متنوعة جداً. من أدنى الأشكال حيث نمط ديلاي، إلى أعلى الأشكال التي يمكن أن نجدها عند كتاب مثل ألكسندر دوماس أو إيوجين سو. وربما كان ينبغي أن نضع في هذا المستوى أيضاً، وفي موازاة الرواية الجديدة، مطبوعات رائجة من تلك التي تحكمها أشكال

جديدة من الوعي الجماعي.

على كل حال، إن الصورة التخطيطية التي حاولت رسمها فيما مضى تبدو لي كأنها تمدنا بإطار عام لدراسة سوسيولوچية لشكل الرواية. وسوف يكون لمثل هذه الدراسة أهميتها القصوى بصرف النظر عن موضوعها الخاص ؛ فسوف تشكل إسهاماً لا يستهان به في دراسة الأبنية الفيزيقية لمجموعة اجتماعية محددة، وللشرائح الوسطى على وجه الخصوص.

❖

هوامش

(١) جورج لوكاتش: نظرية الرواية ١٩٧١ (ترجمة أ. بوستوك) لندن، مطبعة ميرلين.

(٢) رينيه چيرار: الكذب الرومانسي والحقيقة الروائية، ١٩٦١، باريس جراسيت.

(٣) أيا ما كان الأمر، لابد أن أقول هنا إن نطاق مصداقية هذه الفرضية في رأيي لابد أن يحتبر، لأنه على الرغم من أن الفرضية قد تكون طُبقت على أعمال مهمة في تاريخ الأدب مثل (دون كيشوت) لسيرفانتس و(الأحمر والأسود) لستندال و(مدام بوفاري) و(التربية العاطفية) لفلوبير، فإنه لا يمكن تطبيقها أبداً على دير بارم La chartreuse de Parme) إلا على نحو جزئي، ولا يمكن تطبيقها أبداً على أعمال بلزاك، وهي الأعمال التي تحتل مكانه مرموقة في تاريخ الرواية الغربية ومهما يكن من أمر، فإن تحليلات لوكاتش تجعلنا قادرين، فيما يبدو لي مثلاً، على الشروع في الدراسة السيكولوچية الجادة للشكل الروائي.

(٤) توجد في فكر هيدجر، كما يذكر لوكاتش، هوة واسعة بين الوجود (الكلية بالنسبة للوكاتش) وما يمكن أن نتكلم عنه بصيغة إشارية (ماهو في حكم الحقيقة) أو بصيغة طلبية (ما هو في حكم القيمة) وهذا هو الفارق الذي يضعه هيدجر بين الوجودي ontological والوجود المتعين ontic. ومن هذا المنظور تبقى الميتافيزيقيات التي هي واحدة من أعلى أشكال الفكر وأكثرها تعميقاً – تبقى في التحليل الأخير تحت سيطرة الوجود المتعين ontic، وبينما يتفق كل من هيدجر ولوكاتش على ضرورة التفرقة بين الوجودى ontological والوجود المتعين The ontic والكلّي والنظري، والافتراضي والميتافيزيقي– تختلف مواقفهما اختلافاً جوهرياً في الطريقة التي يتم به فهم العلاقة بين هذه الأشياء، ففكرة لوكاتش، بوصفها فلسفة للتاريخ، تتضمن فكرة الوصول إلى وجود المعرفة، والأمل في التقدم، وخطر التقهقر. إن التقدم عنده إذن هو أن تجمع بين الفكرة الوضعية ومقولة الكلية، أما التقهقر فهو أن نباعد بين هذين العنصرين في نهاية الأمر. ومهمة الفلسفة هي بالضبط تقديم مقولة الكلية بوصفها أساس كل بحث جزئي وكل انعكاس على المعلومات الوضعية. ويقيم هيدجر، على الجانب الآخر، فصلاً حاداً (وهو فصل مجرد ومفهومي) بين الوجود being والمعطيات الموجودة datum، بين الوجود والوجود المتعين، بين الفلسفة والعلوم الوضعية، مستبعداً بهذا أية فكرة عن التقدم والتقهقر. إنه يصل في النهاية أيضاً إلى فلسفة في التاريخ، لكنها فلسفة مجردة ولها بعدان: الأصيل وغير الأصيل الإنفتاح على الوجود ونسيان الوجود. ومن هنا فإنه على الرغم من أن مصطلحات چيرار هيدجرية الأصل، فإن تقديمه لمقولتي التقدم والتقهقر يجعلها على صلة بلوكاتش.

(٥) بينما يبقى كل تبادل مشتتاً لأنه يعتمد على فوائض القيمة وحدها، أو لأن له طابع تبادل القيم الاستعمالية التي لا يستطيع الأفراد أو المجموعات إنتاجها في ظل اقتصاد طبيعي في جوهره– بينما يحدث هذا، لا تظهر البنية العقلية للتوسط أو تبقى ثانوية. إن التحول الأساسي في تطور التشيؤ ينتج عن مجيء ظاهرة الإنتاج من أجل السوق.

(٦) إنني أتحدث هنا عن «انعكاس وعي» عندما يخضع محتوى هذا الوعي، ومجموعة العلاقات بين العناصر المختلفة لهذا المحتوى(ما أسميه «بنيته»)– يخضع لفعل مجالات أخرى معينة من الحياة الاجتماعية، دون أن يحاول مقاومتها. ولا ينتشر هذا الموقف على المستوى العملي أبداً في المجتمع الرأسمالي، فهذا المجتمع يحلق، على كل حال، ميلاً إلى التناقص السريع والتدريجي في تأثير الوعي على الحياة الاقتصادية، ويخلق على العكس ميلاً إلى التزايد المستمر في تأثير القطاع الاقتصادي من الحياة الاجتماعية على محتوى الوعي وبنائه.

(٧) نشأت هنا مشكلة يصعب حلها الآن، لكن البحث السوسيولوچي الملموس سيحلها يوما ما، أعني مشكلة «الصندوق المصوت» "Sound -Box"لما هو جماعي ووجداني وغير مرتبط بالمفاهيم،. وهذا ما يجعل تطور شكل الرواية ممكناً. أعتقد –بادئ ذي بدء– أن التشيؤ في الوقت الذي يميل فيه إلى تبديد وإدماج المجموعات الجزئية في المجتمع كله، ومن ثم يميل إلى حرمانها من نطاق محدد يخصها– في الوقت نفسه يكون له طابع مناقض لحقيقة الكائن الإنساني الفرد البيولوچية والسيكولوچية، وهي الحقيقة التي لا يمكن أن تفشل– بدرجة أو بأخرى –في التوالد عبر الكائنات الإنسانية

الفردية. وهكذا تخلق ارتكاسات المقاومة (أو إذا ما أصبح هذا التشيؤ متفسخاً بالنسبة لارتكاسات الهرب من المقاومة، وبطريقة نوعية غاية في التقدم) تخلق مقاومة متكررة للعالم المشيأ، وهي المقاومة التي ستشكل أرضية الإبداع الروائي.
ويبدو لي أخيراً أن هذه الفرضية على كل حال تحتوى على فكرة مسبقة ولا دليل عليها: وجود طبيعة بيولوجية لا يستطيع الواقع الاجتماعي أن يمحو تجلياتها الخارجية محواً تاماً. ومن المحتمل تماماً أن تكون مقاومة التشيؤ- حتى وإن كانت مقاومة وجدانية- محددة في طبقات اجتماعية معينة وعلى وجه التخصص. وهي طبقات لابد للبحث الوضعي أن يحددها.

(٨) لقد حدد لوكانش زمن الرواية التقليدية عن طريق الافتراض التالي: «لقد بدأنا طريقنا، وانتهت رحلتنا». ويمكن للمرء أن يحدد الرواية الجديدة من خلال النصف الأول من هذه الجملة، وقد يتحدد زمنها من خلال الجملة التالية: «إن الطموح هناك.. لكن الرحلة انتهت» (كافكا- ناتالي ساروت) أو ببساطة عن طريق توضيح أن «الرحلة انتهت فعلاً».. رغم أننا أبداً لم نبدأ طريقنا» (الروايات الثلاثة الأولى لروب جرييه).

(٩) منذ عام مضى، وعندما كنا نتناول المشكلات نفسها، ونشير إلى وجود الرواية ذات البطل الإشكالي ووجود فرع الأدب القصصي ذى البطل الإيجابي، كتبت: «سألخص هذا المقال أخيراً بتساؤل كبير: حول الدراسة السوسيولوجية لأعمال بلزاك، هذه الأعمال ألفت فيما يبدو لي شكلاً من الرواية خاصاً بها، وهو الشكل الذي دمج عناصر مهمة تنتمي إلى نوعي الرواية اللذين أشرنا إليهما، وربما يكون الشكل الذي أعاد تقديم أهم شكل للتعبير القصصي عبر التاريخ».
وكانت الملاحظات التي صغتها في هذه الصفحات محاولة- بتفاصيل أوسع- لتطوير الفرضية التي ألمحت إليها في تلك السطور.

❖

مشكلة بويطيقا الرواية

"The problem with a poetics of the novel"

والتر ريد
Walter Reed

❖

مقالة نشرت ضمن كتاب: (نحو بويطيقا للقص)
"Towards a Poetics of Fiction", Edited by Mark Spillka,
Indiana University Press 1977

في السنوات العشر الأخيرة، ثمة مجموعة محاولات للتوصل إلى بويطيقا للرواية، أو محاولات لرسم الطريق إليها، محاولات الوصف المنظم لأشكال القصص النثري،[1]. وأود أن أضيف إلى هذه المحاولات، من خلال طرح السؤال حول ما إذا كانت بويطيقا الرواية ممكنة، أو حتى مرغوباً فيها. وحيث إن الطريق النقدي أخذت تطرقه أقدام كثيرة، كان لابد أن أضع علامة تحذير على الطريق، مفترضاً وجود نتوء على الطريق على الأقل، ويمكن أن يقودنا فهم المشكلات الملازمة لبويطيقا الرواية– بطريقة غير مباشرة– إلى فهم أفضل لهذا الشكل الأدبي المشكل.

وبطبيعة الحال، تم تصوُّر العديد من البويطيقات الحديثة العامة، التي لا تتعامل مع مجرد «الرواية» Novel بل مع «القص» Fiction أو «السرد» Narrative أو «النثر» . Prose، ولكن لأن معظم هذه التصورات أعطت للرواية مكان الصدارة في مجموعة المفاهيم، فقد بدا مشروعاً لهذه التصورات أن توجّه المرء إلى ذلك النمط من القص النثري الدال تاريخياً، وأن تتجاهل لفترة وجود المناطق الأوسع. والحق أيضاً أن مصطلح البويطيقا قد يستخدم على نحو مرن، أو ينطبق على مجرد مجموعة من المقالات عن جوانب مختلفة من الرواية، ويكتبها أناس مختلفون. وحتى في هذه الحالة، فإن الأمر يستحق التوضيح.

لقد جاءنا مصطلح «البويطيقا» Poetics كما هو معروف، من كتاب أرسطو «عن البويطيقا (الفن)»، ثم أصبحت تلك هي التسمية الخاصة بالنوع الأدبي في شكل معين من الدراسات الأدبية. وتنطوي البويطيقات المتأخرة، مثلها مثل بويطيقا أرسطو، على عنصرين مختلفين: ميل نحو النظام أو البنية كما أوضح كلوديو جويلين Guillén [2]، وميل لتأسيس معايير أو قوانين أدبية. وكان النظام الأرسطي المكتمل مفتقداً، حين كان الكتاب الثاني من كتابه «البويطيقا»، عن الكوميديا، مختفياً. غير أن البويطيقات الأوروبية واصلت– كما أوضح جويلين– تصورها عن نفسها، باعتبارها أنظمة مكتملة وهيراركيات للأنواع، لا باعتبارها سلاسل أو قوائم. من هنا كان الاختلاف بين بويطيقات من قبيل كتاب فراي «تشريح النقد»، وبين عمل نقدي مثل كتاب بروكس «الوعاء المزخرف».

قامت الممارسة الأرسطية للحكم الجمالي على الاقتراب بالعمل من شكل مثالي، وكانت النماذج المعيارية التي يشار إليها (الإلياذة، أوديب المستبد) جزءاً أيضاً من التراث، ومنذ أواخر القرن الثامن عشر، كما تشير موسوعة برينستون للشعر والبويطيقا، كان هناك تركيز على العنصر الوصفي والتصنيفي، بعد أن كان التركيز عموماً على العنصر الإشاري والتقنيني في بويطيقات الكلاسيكية الجديدة.

غير أن هناك فرقاً بين نظرية في الأدب (أو في فرع من فروع الأدب) وبين البويطيقا، تماماً كما أن هناك فرقاً بين البويطيقا وقطعة من النقد الأدبي[٣] ؛ فإذا كانت نظرية الأدب وصفية في الأساس، وتطرح أسئلة حول المعايير بشكل عام: ماهو أدب، وماليس بأدب- فهي ليست بويطيقا بالمعنى الحقيقي للكلمة. إن كتاب شتايجر «منطق الشعر» بويطيقا، أما كتاب رينيه ويلك وأوستن وارن «نظرية الأدب» فشيء مختلف كما يشير الكاتبان نفسهما، والفرق يدور حول مسألة القيمة الأدبية. إن البويطيقا تهتم- صراحة أو ضمنا- بالحكم على الأدب، وفقاً لبعض معايير الجودة- والرداءة- الجمالية، سواء كان الحكم خاصاً ومقيداً كما في حالة شتايجر، أو ديموقراطياً وموسّعاً كما في حالة فراي. وربما كانت بويطيقا الخطاب الأدبي البنيوية الحديثة تتحدى- بادعائها أنظمة للقيمة أكثر تحرراً- هذا المفهوم التقليدي، غير أنني أود أن أترك هذه المسألة حتى نهاية المقال.

والفارق النهائي لابد أن يتأسس على الجانب التاريخي ؛ فمنذ أواخر القرن الثامن عشر تزعم بويطيقيون متعددون توجها خاصاً بالأنواع أو توجهاً تاريخياً، وأفسحت التصنيفات الجامدة طريقاً لصيغ ديناميكية في التقييم، كما في «جماليات هيجل». ولكن على الرغم من تأثير التاريخ الأدبي في البويطيقا، فإنها لم تندرج تحته. لقد استخدم ريناتو بوجيوللي Poggioli. عبارة «بويطيقا غير مكتوبة»Unwritten Poetics ليوحي أن الأنواع والأشكال الأدبية وجدت حتماً في أذهان الكتاب والجمهور، وذلك قبل أن يتم تشفيرها لدى النقاد والمنظّرين[٤] ؛ فقد وجدت التراجيديا الإغريقية، على كل حال، قبل أن يشرّحها أرسطو. ولكن «البويطيقا غير المكتوبة» ما إن كتبت، فقدت طابعها الجماعي والتاريخي، وتحولت مجموعة الأعراف العامة الفعلية إلى مجموعة مثالية من القواعد الصارمة. وكان هذا مصاحباً للأنظمة كاملة الوضوح التي نركز عليها هنا. أما بعد ذلك- وهذا يدخلنا في مسألة الرواية- وعلى حين كانت هناك مجموعة ضمنية أو جزئية من القواعد القيمة بالنسبة للذين يكتبون الرواية، فإن الرواية حاولت عموماً أن تحافظ على مناهجها خارج نطاق المعرفة الواضحة، أو ابتهجت بعرضها المتباهي لتقاليدها الخاصة بها. وكما قال جويلين فى مكان آخر: «إن الرواية الحديثة، منذ سيرفانتس إلى وقتنا هذا، يمكن أن توصف بأنها طريقة «خارجة» outsider يصرّ الكتاب على اعتبارها مضاده أساساً لفكرة الانتقال من البويطيقا عير المكتوبة إلى نظام الأنواع «الرسمي»[٥]

وهذا المعنى في ذاته، «الخروج»، هو في حقيقة الأمر المعني الذي سأختاره سمةً جوهرية للرواية كنوع أدبي. إن الرواية مغتربة عمداً عن الذوق الأدبي، وهي تصر على وضع نفسها خارج التراث الأدبي. إن روح المعارضة جوهرية فيها ولا ينبغي تجاهلها. إنه السبب الوحيد الذي جعل مصطلح «الرواية» (من الكلمة اللاتينية Novellus أي الإخبار) يستعصي على التعريف، بل جعله مصطلحاً لاقيمة له في معظم اللغات الأوروبية الحديثة التي لاتميز بين «الرواية و«الرومانس»[٦] ، كما تفعل الإنجليزية.

وسوف يُصدم المرء بغالبية التعريفات، باعتبارها تعريفات غامضة أكثر مما ينبغي (تعريف فورستر: قص نثري له طول معين لايقل عن ٥٠٠٠٠ كلمة)، أو تعريفات صارمة أكثر مما ينبغي (سوف يقصر فراي المصطلح على القص الذي يكون فيه السرد والحوار «مرتبطين على نحو وثيق بكوميديا الأخلاق»، والذي يسعى فيه رسم الشخصيات أن يقترب من «الناس الحقيقيين»). وقد يتجنب تعريف آخر القضية برمتها من خلال تعدد الوظائف تاريخياً، كما في إشارة رالف فريدمان Freedman: «من السهل أن ننظر إلى كل

القص النثري على أنه وحدة واحدة، ثم نرجع ضفائر معينة منها إلى أصول مختلفة، تلك الضفائر التي لن تتضمن فقط رواية الأخلاق الانجليزية، أو رواية ما بعد العصور الوسطى، أو الرواية القوطية، بل تتضمن أيضاً أمثولة allegory العصور الوسطى، أو الرواية التربوية الألمانية، أو البيكاريسك»» (٧). ومع ذلك فقد ظل المصطلح يعني شيئاً ما للقراء المتعلمين، كما يشهد بذلك عنوان هذه الدورية إشارة للمجلة التي نشر فيها البحث. إنها فكرة الروائية التي تضع نفسها في مواجهة العرف الأدبي، وهي التي تبدو لي جوهر المسألة.

إنني أؤكد أن الرواية قص نثري طويل، يضع أشكال الحياة اليومية: الاجتماعية والنفسية، في مواجهة الأشكال التقليدية للأدب الموروثة عن الماضي: كلاسيكية أو شعبية. الرواية نمط من الأدب يشكك فى أدبيته الخاصة به، وهو في جوهره نمط مضاد– في شفرته الأدبية– للتقاليد. إن جدلية «الأدب» والحياة» هي بطبيعة الحال جدلية نسبية ؛ فقد لا يكون «للحياة» الكلمة الأخيرة دائماً، كما أن هذه الجدلية محكومة بالظروف التاريخية. وكما لاحظ بورخيس Borges على «دون كيشوت»، فإن مقولة التضاد التي وضعها سيرڤانتس بين مثالية قصص الرومانس الفروسية واقعية إسبانيا المعاصرة، قد تم تشويشها بسبب المسافة التاريخية التى تفصلنا عن النص. غير أن بورخيس يعترف أيضاً أن الرواية في عصرنا سوف تستخدم تفاصيل حياتية بنفس القدر– كسدّ للخانات– لتكون في مواجهة ماهو أدبي(٨). ومصطلح «الرواية الجديدة» هو تكرار لاطائل وراءه (لقد تم تضعيفه الآن ليصبح «الرواية الجديدة الجديدة»). ربما كان مصطلحاً ضرورياً في الثقافة واللغة الفرنسية في منتصف القرن العشرين، لكنه لم يضف شيئاً جديداً حقيقياً إلى تقاليد الرواية التي كانت موجودة في القرون الأربعة الأخيرة. ومن «دون كيشوت» فصاعداً تبنت الرواية قانوناً مضاداً للقانون الأدبي وللروايات السابقة– حتى روايات مثل «چوزيف آندراوس»، التي كتبت في «محاكاة» نيو كلاسيكية ساخرة «لدون كيشوت».

وبطبيعة الحال، فإن مشكلة إخضاع تجربة الحاضر لسلطة الماضى ليست شيئاً خاصاً بالرواية وحدها، فكل أنواع الأدب، منذ أواخر العصور الوسط على الأقل، استشعرت متطلبات تمثيل الواقع واستجابت لها، استشعرت الحاجة إلى تعديل الأنماط الموروثة وتطويرها، وصياغة أنماط أفضل تقترب من التجربة المعاصرة للكاتب والجمهور. غير أن الرواية قاطعة فيما يتصل بالصدارة والاستقلال اللذين تعطيهما للأشكال غير الأدبية أو غير المقننة. وأنا أقول «الأشكال» لأنني لا أنظر إلى شيء في الرواية باعتباره– حقيقة بلاشكل. إننى أتفق مع نقاد مثل مارتن برايس Price، إذ يؤكد أن هناك مادة قليلة «غير مشكلة» في معظم الروايات الواقعية، وأن ما نجده هو «توسع نسبي من أجل اكتساب تفاصيل جديدة، وتصبح التفاصيل الزائدة هي الحد الذي يقف عنده التوسع» ويبدو لي على كل حال أن الأمر الحاسم، هو أن نميز بين أشكال تعترف بمكانتها الأدبية، وأشكال تقتضي الوقوف خارج نطاق المخزون الأدبي التقليدي، أعني: أشكال الكلام (الأمثال القروية في دون كيشوت)، وأشكال التبادل (عمليات الجرد والاتفاقيات في أعمال ديڤو)، وأشكال العمارة والحدائق المصورة (الأوضاع الريفية عند چين أوستن)، وأشكال التصوير نفسها (حفريات الجنس عند هاردي)، ناهيك عن الأشكال الأدبية الفرعية في الصحافة: القصة البوليسية، والكتب الساخرة، والنكات البذيئة – تلك الأشكال التي أخذت طريقها إلى الرواية اليوم في أعمال ميلر Mailer، وروب جربيه، وبنيكون Pynchon، وبارت Barth .

لقد خلقت الرواية هذا الإيهام بالانقسام، وذلك عن طريق إقامة مستويات قصصية مختلفة،

و«منفصلة أيضاً». وكما يقول ريتشارد بريدمورPredmore عن «دون كيشوت»: «إن الفارق الذي يميزها يبدو كأنه فارق بين الأدب والحياة»[١٠]. وهذا ما أعبِّر عنه بعبارة أخرى: من المألوف في النقد أن الرواية تتناول الفارق بين المظهر الخارجي والواقع، وأن الرواية تشرح الفارق بين القصص المخزونة في مؤسسة الأدب، والقصص- الأكثر حقيقية أو الأكثر ألفة فقط- التى نحيا من خلالها حيواتنا اليومية. ولو أخذنا مصطلح القصص Fiction بمعناه الأقدم والأقل دونية، أي «ماهو مشكَّل أو مصوغ في قالب»، واستخدمناه بحيث لا تدخل فيه فقط القصص أو النصوص المسمّاة تسمية مهيبة بوصفها أدباً، بل ندخل فيه أيضاً الكثير من أبنية الثقافة والسلوك التي يمكن البرهنة على أنها متخيلة أو من صنع العقل [١١] - إذا ما كان ذلك، فإننا يمكن أن نقول إن الرواية هي النوع الأدبي الذى يقيم أكبر وزن لتلك القصص الإنسانية: الاقتصادية، والسياسية، والنفسية والاجتماعية، والعلمية، والتاريخية، بل والأسطورية التي تقف خارج نطاق القانون الأدبي السائد. إن النماذج الإرشادية Paradigms الأدبية لا يتم تعديلها ببساطة في الرواية، إذ تقف في وجهها نماذج أخرى تنتمي إلى مناطق أخرى من الثقافة.

إن مثالاً موسَّعاً على هذا التعارض يمكن أن يكون مفيداً في هذه النقطة ؛ فهذه صفحة شهيرة من رواية «ميدل مارش» تركز فيها چورج إليوت انتاجها ككاتبة على نشاطات السيدة «كادولادر» في مباراة العمل، فتطرح مسألة التحفيز والحبكة «لماذا يتحتم الآن على الأرض أن تكون السيدة كادولادر مشغولة بزواج الآنسة بروكس، ولماذا يتحتم- حين توقفت المباراة التي ظنت أن لها يداً فيها- أن تجد وسيلة فورية لمباريات الآخر؟ هل كانت هناك أية حبكة بارعة، أو أي لعبة «استغمابية» للحدث كان يمكن اكتشافها بساعة تليسكوبية ماهرة؟» تجيب المؤلفة: كلا، على الإطلاق، وتستخدم صورة التليسكوب رامزة إلى المنظور البانورامي التقليدي للروائي الڤيكتوري، باعتباره وسيلة لتقديم صورة عن وجهة نظر غير أدبية وعلى نحو علني:

«حتى في حالة ميكروسكوب موجه لرصد تساقط المياه، نجد أنفسنا نضع تفسيرات تنتهي- يقيناً- إلى شيء فظّ ؛ لأنك حينما تنظر من وراء عدسات ضعيفة سيبدو لك أنك ترى مخلوقاً يمثل شراهة نهمة، تلعب فى داخلة مخلوقات أخرى أصغر تصنع من تلك الضحايا دوامات، بينما ينتظر الخاطف منفعلاً عند استسلامه الجمرك. وبهذه الطريقة- وأنا أتحدث هنا من منظور مجازي- ستوضح العدسات القوية المستخدمة في حالة السيدة كادور لادر في مباراة العمل، لعبة الأسباب الدقيقة المنتجة لما يمكن أن نسميه دوامات الفكر والكلام، لتأتيها بنوع من الطعام تحتاج هي إليه.»

إن التماثل «العلمي» هنا يحتكم إلى نموذج فى رؤية ماهو خارج الأدب، حتى وإن اعترف بطبيعته المجازية الخاصة به؛ فالنظرة الشاملة لدى أسلاف إليوت: ديكنز وثاكري على سبيل المثال، تعارضها وتنتقدها نظرة باحث بيولوچي، أكثر محدودية لكنها أكثر فطنة: إنه تقليد أدبي ينتقده تقليد علمي.

وهناك أمثلة أخرى كثيرة في رواية «ميدل مارش» لهذه الجدلية الأساسية: فالإجراءات الطبية، والعادات الذهنية عند «ليدجيت» تتصارع مع الفهم الميلودرامي للممثلة الفرنسية «لور» ، ومع رؤيته العاطفية «لروزاموند» ...

هذه المادة غير الأدبية التي جاءت بها إليوت إلى الرواية (بناء على قواعد البحث الماهر، كما يمكن

للمرء أن يضيف) ليست مجرد مضمون فج أو موضوع للرواية. إنها حقاً ذخيرة من الأبنية والشفرات مستقلة تماماً عن أبنية الأدب وشفراته كما عرفتها إليوت. وحينما يضيف ميلتون «منظار» جاليليو في الكتاب الأول من الفردوس المفقود، فإن الإمكانات الأساسية للتيلسكوب تكون تابعة لأشكال الشعر، أي تابعة للوصف الملحمي في هذه الحالة. وعندما احتاج نيوتن إلى إلهة الشعر في وقت متأخر نسبياً، كان لابد لنظرياته أن تخضع للمتطلبات الأساسية في التراث الشعرى. قد ينطوى الشعر أو الدراما على قدر كبير من المواد، من خارج الأدب أو هامشية في أدبيتها، لكن هذه الأنواع تحافظ على التزاماتها الكبرى المتعددة تجاه بروتوكولها الجمالي الخاص. وتهتم جورج إليوت الروائية بـ «إعادة تشكيل» الذائقة الجمالية لقارئ الرواية، من خلال توسيع مخزون الأدب من الأشكال، حتى تقدم الحياة الإنسانية في المجتمع على نحو موسع. وفي نفس اللحظة التاريخية التي كان ماثيو أرنولد يركز فيها من جديد على القانون الأدبي، في كتابه «الثقافة والفوضى»، كانت إليوت تحاول أن تحرك قراءها في اتجاه مفهوم أقل حدّة للشكل المتحضر. وليس معنى هذا أن نقول إن رواية «ميدل مارش» فوضى شكلية ؛ إذ إن هناك –كما أوضح عدد من النقاد في السنوات العشر الأخيرة– تماسكاً ووحدة ملحوظة في تصميم الرواية ككل، لكن هذه «شكلانية أعلى»، أو بناء لنموذج يؤدى وظيفة على مستوى مختلف ؛ إذ يركّب نماذج من الأدبي وغير الأدبى في شكل أكثر صلاحية، غير أن دلالة هذا المركّب لن تقدر حق قدرها دون معرفة بالكيفية التي تتحرك بها الرواية– جدلياً– في لحظتها الثقافية الخاصة– ذهاباً وإياباً بين الأدب والمؤسّسات الإنسانية الأخرى.

ولابد أن يكون واضحاً لنا الآن، أن القول ببويطيقا ملائمة للرواية تحديداً هو مشروع إشكالي ومحاولة إشكالية لابد من وجودها، وذلك حتى تنظم الشيء المعارض للنظام، وتقننّ الشيء المعارض للقانون. وغالباً ما تكون المعارضة ضمنية (وهناك بالطبع استثناءات للقاعدة) وهي معارضة ربما تكون مرتبطة بتناقضات أكثر جذرية في العقل الإنساني، ولكني سوف أقدّم التعميم التالي: إن أهم مايميز الرواية أنها تضع نفسها ضد تلك النظرة إلى الأدب التي تنطوى عليها البويطيقا. إن الرواية لاتضع نفسها فى مواجهة أنماط الأدب الأكثر تقليدية من الرواية فحسب، بل إنها تضع نفسها– كما أشرت منذ قليل– في مواجهة روايات أخرى. وليس معنى هذا أن نقول إن الروائيين لايدينون أساساً لروائيين آخرين، بل معناه أن أصول اللعبة تمنع الاعتراف بهذا الدين صراحة، اللهم إلا في شكل المحاكاة الساخرة. وليست هذه هي الحال في الشعر والدراما ؛ فقد كتب أورتيجا جازيت Gasset:[١٢]. «هناك حاجة إلى كتاب يوضح بالتفصيل أن كل رواية تحمل في داخلها «كيشوت» كزينة داخلية، وذلك كما تحتوى كل قصيدة ملحمية على «الإلياذة» في داخلها مثل قلب الفاكهة». هناك قدر كبير من الحقيقة في هذا الجزم، لكن الخلاف بين الطريقة التي ترتبط بها الملحمة بجدها الأعلى، والطريقة التي ترتبط بها الرواية بأصولها العليا، خلاف صارم[١٣].

هذا التعارض بين الرواية وبين أية بويطيقا تم حجبه وتعقيده، نظراً لتطورات معينة في التاريخ الأدبي للمئتي سنة الأخيرة، وبسبب تطورين اثنين على وجه الخصوص، كل منهما تطور خاص لكنه مؤثر: كان **التطور الأول** هو رد الفعل المضاد للتقنين النيوكلاسيكي لدى الرومانتيكيين الألمان ؛ فقد استخدمت الرومانتيكية الألمانية الرواية رايةً من راياتها في التمرد. ولأسباب متعددة– كانت شعبية فيلدنج وريتشاردسون، وشتيرن، وديدرو واحداً منها– رفع الرومانتيكيون الألمان، أمثال جوته والأخوان شليجل، الرواية إلى مكانة جديدة متصدرة في تقنينهم المضاد. لقد وضع جوته الرواية فى مقابل الدراما داخل «فيلهلم ماستر»، وذلك

بطريقة تجعل النوعين على قدم المساواة. وتحدث فريدريك شليجل عن الرواية باعتبارها «كتاباً رومانتيكياً»، وباعتبارها تمثيلاً للأدب الرومانسي المختلف عن الأدب الكلاسيكي. ورآها أخوه أوجست بمثابة النوع الذي يتضمن كل الأنواع الأخرى. أما **التطور الآخر** فكان خلق جماليات حداثة رفعت من شأن الرواية، لابمقارنتها فقط مع الأنماط الأخرى من الأدب، بل بمقارنتها مع الفنون الأخرى، خاصة الموسيقى والتصوير والعمارة. الرواية هنا، بمعنى من المعاني، تتجاوز نطاق الميدان الإنساني الأقدم للأدب، وتدخل في منطقة الفن الأعلى والأكثر قداسة. ومثلما حدث في الرومانتيكية الألمانية، كان هناك اتجاه، لالتأسيس الرواية داخل الأدب فحسب، بل داخل مفهوم أساسي للأسطورة. وكان الشخص الأكثر تأثيراً في هذا التطور الأخير، بطبيعة الحال، هو «هنرى چيمس»، ورغم أن المرء ربما يشير أيضاً إلى «بروست» و«سمان». ومع أن چيمس كان يحذّر من توصيف الرواية، فإنه كان يلح على الجدية الشديدة لفن الرواية. وتكشف صورته الشهيرة حول «بيت القص» عن رغبته في تأسيس الرواية كمؤسسة صلبة وباقية، أو على الأقل كشيء مهم بالنسبة للعصر الحاضر، مثلها مثل الشعر والدراما. كان چيمس يرد- جزئياً- على النقاد الڤيكتوريين، مثل أرنولد الذي لم يكن ميالاً إلى إدخال الرواية فى نطاق الأشياء التي يحسن أن نفكر فيها ونقولها. وطالب چيمس أن تكون الرواية معترفاً بها في دائرة الثقافة الرفيعة، رداً على أولئك الذين ظلوا يضعونها خارج هذه الدائرة.

وكما نهتم بتعريف الرواية- كطريقة لامنتمية تضع أشكالاً أخرى من الحياة ضد أشكال التراث الأدبى- فإن لنا أن نجرى بعض التعديلات، من خلال روايات الرومانسية الألمانية وروايات الحداثة الأوروبية ؛ ففي كلتا هاتين الحركتين تقتضي الرواية تمركزاً أكثر حول ذاتها داخل مجال الأدب والثقافة. والتعارض هنا تعارض بين أشكال الأسطورة أو الفن شبه المقدس، وأشكال مخادعة للحياة. ومهما يكن من أمر، فإن أشكال الحياة اليومية أو قصصها لازالت تقدّم بشكل موسع وتفصيلي، ولو بالطريقة التي تم انتقادها أو إدراجها في أشكال- أو قصص- الفن. ويعرض جوته للاضطرابات الجنسية والمالية التافهة التي تقف وراء مجموعة الشخوص في فيلهلم ماستر، فضلاً عن كونها المنتجة لهاملت. ويلح چيمس على الوقائع الفردية فى شخصية ووليت عند شتيرن، فضلاًعن إلحاحه على الطاقة التركيبية التى تقف وراء تصوره عن باريس. ويقدم بروست العالم التعويضي للفن، ذلك العالم المطمور تحت مظاهر المجتمع الفرنسي المعاصر.

ولا توجد دلالة على ضعف التزامات الرواية إزاء العالم غير الجمالي[١٤]، إلا فيما يسميه رالف فريدمان «الرواية الغنائية» عند هيسّه، وجيد، وڤرچينيا وولف، وأسلاف ألمان معينين.

وعلاوة على ذلك، فإنه حتى في روايات كثيرة مبكرة، لم يكن التعارض بين القصص الموروثة والقصص المعيشة تعارضاً حاداً، كما في أعمال الواقعية مثل «مول فلاندرز» أو «يوم في حياة إيڤان دينيسوڤيتش» ؛ ففي دون كيشوت تتصدر القصص الأدبية غالباً رأس الفرضيات الموثوق فيها حول «الحقيقة»، فلقد تحول الحلاق وراعي الأبرشية (أي تلك الشخصيات التي تمثل معياراً للاعتدال) إلى مستهلكين شرهين لقصص الرومانس ذاتها. واستخدمت مواعظ «سانشو» في نفس الاستطراد الخيالي، كأنها سيناريوهات كيشوت الفروسية. إن تناقضاً مشابهاً إزاء أبنية «الواقع» (الكلمة التي لابد من استخدامها دائماً بين علامتي تنصيص كما يقول نابوكوف) يمكن أن نجده في «ترسترام شاندي»: الرجل الواثق، أو

«لوليتا» .

والشيء المختلف عند جوته، وجيمس، وأتباعهما، أننا معهم بدأنا ننظر إلى «الثقافة» نفسها وكأنها- إذا تابعنا رايموند ويليامز - شكل من أشكال المعارضة، معارضة القوى الديموقراطية والصناعية في المجتمع، التي تتزايد هيمنتها.(١٥) وفضل بعض الروائيين أن يصل ما بين القوى بقانون مبني- باطراد- على الدفاع، أكثر مما هو مبني على مواصلة المعارضة لمؤسسة قليلة الفعالية. وأنا أقول بعض الروائيين، وبعض من أكبرهم، ولكن ليسوا جميعهم.

وبقدر ما كان هناك اهتمام ببويطيقا الرواية، لم تكن هناك محاولات حقيقية للتصنيف الرسمي حتى القرن العشرين. كان جيمس عنيداً في رفضه وضع قواعد لفن الرواية ،وكان كتاب شليجل الموجز عن الرواية حصراً لها، لا كمشروع منظم بل كحوار، كشكل رومانتيكي «يتمرد على النظام النسقي»، ويسميها شليجل نفسه شكلاً «مشوشاً»(١٦)، كما أنه يتجاهل الفارق الأساسي بين الرواية والأدب الرومانتيكي عموماً، حيث يدخل فيها دانتي وشيكسبير. في كتاب «صنعة الرواية» للوبوك، نجد بويطيقا أصيلة للرواية قائمة على مناهج الرومانتيكية الألمانية، وخاصة منهج هيجل(١٤). لقد أصبح الآن مفهوماً لماذا لم يصلح نظام لوبوك وتقنينه بالنسبة لروايتي «السفراء» و«أجنحة اليمامة»، فهما بالنسبة له «أوديب الشرير». لقد تم التخلي عن هذا النظام تماماً في كتاب واين بوث «بلاغة القص»، حيث عني- لسوء الحظ- بتأسيس بويطيقا مضادة من عندياته، ليست قائمة على نموذج لوبوك الدرامي في العرض، بل قائمة على نموذج بلاغي في الحكي ؛ فحالت -من ثم- بين- جيمس وروائيين محدثين آخرين، وبين فكرتهم عن «فوضى المسافة». كانت تحديدات نظرية لوكاش أقل وضوحاً، وكانت أقل في تأثيرها من نظرية لوبوك وأشد كاثوليكية في ذوقها، كما كانت أكثر إدراكا للروح الرافضة في الرواية. ولكن بينما يبدأ لوكاتش بمقابلة مباشرة بين الرواية والملحمة، كان يحاول العثور على مركّب من النوعين لدى روائيين مثل جوته وتولستوي. ويعبّر لوكاش عن عدم اقتناعه الشخصي بهذه البويطقيا الهجيلية فى المقدمة التي كتبها لطبعة جديدة من كتابة سنة ١٩٦٢ : «يكفي أن نشير إلى أن روائيين من أمثال ديفو، وفيلدنج، وستندال لم يجدوا مكاناً في هذا النموذج، وأن المنهج «التركيبي» التحكمي لمؤلف «نظرية الرواية» أفضى به إلى أن يقلب نظرته لبلزاك وفلوبير، أو تولستوى وديستوفسكي.. إلخ إلخ - يقلبها رأساً على عقب».(١٧) إن كلاً من لوكاش ولوبوك يجد صعوبة خاصة في إدخال عمل تولستوى في نظامه.

وربما كان صحيحاً -كما يزعم جراهام جود Good في عدد جديد من مجلة «الرواية»-(١٨) أن نظرية لوكاش ذات التوجه الملحمي، هي تعديل دال لنظرية لوبوك وآخرين ذات التوجه الدرامي. ولكن بقدر ما كانت النظريتان تحاولان أن تجمعا شمل الرواية مع أشكال الملحمة والدراما- الأكثر انتظاماً والأكثر ميلاً إلى التقليدية- فإنهما كانتا تحاولان تشويه طبيعة النوع. ويشكو لوبوك من أن «الافتقار إلى تسمية مقبولة هو عقبة-حقيقية» وأن «لديّ غالباً رغبة في أن تقفز الرواية مئتي عام بسرعة، إلى درجة قد تسقط معها في أيدي اللاهوت النقدي للقرن السابع عشر»(١٩). إن تعليم الأدب في المدارس دافع مهم في الحقيقة لخلق البيويطيقا عبر العصور، كما أوضح إ.ر. كورتيز Curtius(٢٠). ولما كان لاهوت القرن العشرين يتعامل مع نوع يدرس داخل الأكاديمية على نحو متزايد، فإننا لابد أن نقاوم إغراء النظام والمعيار، الذي يمكن له بسهولة أن يشوّه طبيعة المادة التي نحاول أن ندرّسها.

إن وجود هذا النزاع القديم بين الرواية والأدب لايعني أن فكرة البويطيقا مجرد فكرة عديمة الفائدة للرواية، ولابد أن يستبعد كل النقاد ذلك على كل حال، فهذه فكرة مضادة لما ينبغي أن تناضل من أجله الرواية ؛ لأن الرواية– رغم كل شيء– «أدبية» بالمعنى الأوسع للكلمة. وربما نفهم كلتا هاتين المنطقتين المتناقضتين إذا نحن فكرنا، ليس في بويطيقا الرواية وإنما في البويطيقا والرواية ؛ «فالأنظمة النظرية للبويطيقا ينبغي أن ينظر إليها– في أي لحظة من تاريخها– باعتبارها شفرات عقلية أساساً، يتفهم معها الكاتب كتابته أثناء ممارسة الكتابة»[٢١]، وذلك كما يشير جويلين. وإذا أخذنا بهذه النظرة الفينومينولوچية، نستطيع أن نرى هذا «التفهّم» باعتباره جانباً مهماً من جوانب الرواية، ومكوناً دالاً من مكونات معناها.

ودون أن أدعي لنفسي الاستقصاء أو التنظيم سأقول: إن هناك ثلاث طرق تتوصل بها الرواية إلى تفاهم مع نظام البويطيقا المختلف. **أول هذه الطرق** هو الاستراتيجية الواقعية في الرفض: «فالرواية تثبّت مكانها، ليس داخل العالم الأدبي، بل داخل العالم «الحقيقي»، عالم الخطاب غير الأدبي. «فمول فلاندرز» ليست إلا «تاريخاً سرياً» يقتصر فيه دور الكاتب على جمع وتحرير أسلوب هذه المرأة التي عاشت تلك الحياة، وأوصافها. و«باميلا» هي سلسلة من الخطابات، التي لها أصولها في الحقيقة وفي الطبيعة ويقوم محرر ما بتجميعها. ويضع مارك توين بياناً في بداية السرد اليومياتي لروايته «هكلبري فن» يقول فيه: «تحاول الشخوص أن تجد دافعاً في السرد الذي ستتم متابعته حتى النهاية، تحاول أن تجد فيه أخلاقاً ستبتعد، وتحاول أن تجد فيه حبكة ستنمو» ولا يشترط في الشكل والوظيفة هنا– ظاهرياً– خصائص أدبية، كما هو الحال في الفردوس المفقود، أو رعويات بوب، أو –بطريقة أدق– في غنائيات وردزورث، فهما يخضعان لأنماط الشخوص والأماكن المضمنّة. وفي رواية روب جرييه «الغيرة» يتم إضفاء الدرامية على رفض الشكل الأدبى، وذلك من خلال مناقشات المغامرة الأفريقية التي تقع في هذا السرد الحيادى الغريب الذي لا أحداث فيه.

وتنقلنا الاستراتيجية الواقعية في رواية «الغيرة» إلى **الطريقة الثانية** التى تعلن بها الرواية استقلالها عن البويطيقا، أعني الاستراتيجية القصصية فى الاندماج والتجاوز. هنا تصبح الرواية هي ذاتها البويطيقا الخاصة بها، وذلك بطريقة پارودية مدمرة، محتوية بداخلها– بطريقة موسوعية– على أمثلة من الأنواع الأخرى، جنباً إلى جنب مع مناقشة نقدية لهذه الأمثلة. ودون كيشوت هي أفضل مثال على هذه التقنية، حيث تسخر في مقدمتها من غرابة التصنيف الأرسطي، لكنها تضم فى الوقت نفسه تنويعات كثيرة من الأنواع: الملحمة، والشعر الرعوي، والبالاد، والرومانس الإغريقية، ورواية البيكاريسك، والتاريخ الموريسكي، وأنواع أخرى.. جنباً إلى جنب مع قصص الرومانس الفروسية الخاصة بكيشوت، وهي قصص تتضمن عدداً من المناظرات العلمية حول الموضوعات الأدبية. ويتابع فيلدنج خطى سيرڤانتس، وبينما ينحدر ريتشاردسون فيكتب مقدمة لرواية «باميلا»، تاركاً الطبيعة تتحدث عن نفسها، يكتب فيلدنج بويطيقا ساخرة لروايته «چوزيف أندراوس»، بادئاً من حيث انتهى آرسطو، ومعرّفاً لروايته بنبرة وقحة في مخاطبة النيو– كلاسيكية، بأنها «ملحمة ساخرة مكتوبة نثراً». وكل شيء فى الرواية جعل پارسون آدمز يجد أن الطبيعة وهوميروس ليسا هما نفس الشيء في الحقيقة. إن ترسترام شاندى تبتلع نظام الفنون في القرن الثامن عشر ككل، ثم تهضمه،وتخرجه في صورته الشاذة غير المتوازنة. أما في «يوليسيز» فهذا يحتاج إلى أن يحرر أحدهما نفسه من نظام الآخر، بأن يخلق نظاماً خاصاً به يصبح هاجساً ؛ فهو ميروس نفسه أُدْرج وأُعيد توزيعه في عالم چويس الخيالي. وتحاول رواية بارت

«الخادم الخليع» أن تُدخل –بطريقة مشابهة– أشياء قديمة فيما هوحديث، رغم أن المرء قد يشعر أنها أقل نجاحاً.

والطريقة الثالثة التي تقاوم بها الرواية قبول البويطيقا – وقد استخدمها بارت وجويس أيضاً– يمكن أن نسميها الاستراتيجية الشعبية الخشنة، فالأدب الشعبي والأدني في منزلته من أن يعصى البويطيقا، إن لم نقل إنه خارج حدودها، يؤلَّف لكي يتحدى ماهو مقنن، كما هو الحال في «التوقعات العظمى»، حيث يحكّي كولينز عند مستر وويسل «قصيدة عن العواطف»، وحيث يُقارن أداؤه المنحوس في «هاملت» بالتمثيل القلق لأنماط الحكاية الخرافية عند بيب، أو يُقارن بإعادة تقديم الآنسة هاڤيشام لجدلية المخلوق / الخالق في «فرانكشتاين» لماري شيلي. أو ربما يتحمل الأدب الشعبى عبء التقنين، ويكشف عن لاجدوى العالم الأدبي نفسه، وهذه هي الطريقة التي نقرأ بها انغماس «إيما» في قصص الرومانس والتذكارات الشعبية في «مدام بوڤاري»، لانقداً لهذا الأدب المبتذل وحده، بل فضحاً للخيال الأدبي في عمومه. ولقد أخضع بينكون– بوضوح– التراچيديا الكلاسيكية وتراچيديا عصر النهضة لبارانويا الأدب الجماهيري في«صراخ المجموعة ٤٩» .لن أذهب إلى أبعد من القول بأن كل الروايات تقاوم مقتضيات البويطيقا بطريقة واحدة من هذه الطرق، أو بأكثر من طريقة. والروائيون لايستشعرون دائماً وطأة تصنيف الأنساق وتقنينها، قدر حاجتهم إلى مثل هذه المقاومة الصارمة(٢٢) . وسوف أسلّم أيضاً بأنه لكي يتفاهم أي كاتب – في أي نوع أدبي– مع النظام النظرى للبويطيقا، فإنه يحتاج إلى قدر معين في الكفاح والإصرار على الاستقلال. غير أن الرواية نشأت في أسبانيا أولاً وفي انجلترا بعد ذلك، خارج نطاق محاولة خلق أدب دارج موجّه للطبقات الوسطى، لا يستسلم لنظام الأنواع والأشكال الكلاسيكي، ولا يعترف بالتميز التقليدي لذلك النظام، وذلك من خلال الرعاية التقليدية للصيغ الشعبية والساذجة. لقد تم الاعتراف بنشأة الرواية في انجلترا القرن الثامن عشر، ونوقش ذلك كثيراً. أما نشأة الرواية في أسبانيا أواخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر، فأمر لم يتم التعرف عليه بما فيه الكفاية.

في «دون كيشوت»، وروايات بيكاريسك متعددة من تلك الفترة الباكرة، نجد الأمثلة الأولى من الكتابة النثرية المطولة والمتطورة تطوراً كاملاً، تلك التي تضع قصصاً من الحياة اليومية في مقابل قصص من التراث الأدبي. في قصص «لازاريللو دي ترمس» و«جزمان دي ألفارش» و«إلبوسكون» وقصص بيكارسك أخرى من اسبانيا، آتت وصايا إعادة التشكيل –المضادة للطابع المثالي وطابع التسلية في أدب عصر النهضة –آتت ثمارها. فقد استهلك نثر العالم في مواجهة نثر أفضل الكتب، بغض النظر عن رد الفعل الديني أساساً المضاد لاحتفال عصر النهضة بالطبيعة وكرامة الإنسان(٢٣) . وبروح مختلفة، كان رد فعل عبقرية سيرڤانتس الساخرة إزاء القيود التي فرضها الكلاسيكيون الجدد على قصص الرومانس الفروسية الشائعة، تلك القيود التي حدّت من حرية الفنان في التخيل، والملاحظة، وقبل ذلك جريته في إدخال القارئ إلى العالم المتخيل.(٢٤) . وفي الوقت الذي كان فيه منظرون كثيرون يخضعون قصص الرومانس لبويطيقا جديدة (محاولة سيرڤانتس نفسه في «برسيلز وسيجسموندو») كانت دون كيشوت تعطي للقصص اليومية، غير الأدبية وغير المقنّنة، صوتاً غالباً على السياسة الأدبية.

وهكذا، وفي نفس اللحظة التاريخية، عرّض سيرڤانتس ومؤلفو روايات البيكاريسك الاسبانية الحركة الإنسانية في أدب عصر النهضة لأكبر انتقاد وجّه إليها من داخل دنيا الأدب عموماً. وفي نفس الوقت الذي

كسب فيه الشعر معركته ضد الفلسفة والدين،كما في «دفاع» سيدني المبني على أسس آرسطية ؛ كانت الرواية تطلق العنان للتراث الأدبي الجديد، الذي أدى إلى انتهاكات خطيرة للأدب (بالمعنى الكلاسيكي والتقنيني للكلمة) في القرنين التاسع عشر والعشرين. لقد خضعت الرواية، بطبيعة الحال، لتغيرات عظيمة ومتعددة منذ زمن سيرڤانتس، كان أكثرها أهمية تلك الطريقة التي ارتفعت بها مكانتها. وتغيرت البويطيقا إلى حد كبير منذ «سيدني»، فأصبحت أقل دوجمائية وأقل فاعلية أيضاً في فرضها للقواعد الأدبية، ومع ذلك فقد استمر العداء بينهما. أما الآن فيبدو أن الرواية نفسها تتعرض للتحدي من قبل وسيط تخييلي جديد، وهو الفيلم، رغم أنه سيكون من الحمق أن ننادي بموت نوعنا النموذجي الحديث. إن تطور الأشكال الجمالية- كما يذكّرنا ويلك ووارن – ليس مثل تطور الأنواع البيولوجية ؛ فالأنواع القديمة لاتموت أبداً، إنها فقط تصل إلى جمهور أصغر نسبياً ربما يتسع في زمن تال، والأنواع الجديدة لايكون لها الغلبة على الأرض، إنها فقط تخلق جمهوراً جديداً، جمهوراً أوسع لفنها الذي قد لايثبت نفسه كفن مستمر رغم السنين.

إن «النظرية الصالحة» للرواية ستكون شيئاً أكبر قليلاً من البويطيقا، إنها ستجمع بين البويطيقا والسيميوطيقا، وذلك حتى تجسد التفاعل بين مفاهيم الأدب الموجودة، ومفاهيم ماليس أدبياً ويحمل على ماهو أدبي. وهذا هو السياق الذي أود أن أطرح فيه مسألة صلاحية بويطيقا البنيويين الفرنسيين وأسلافهم من الشكليين الروس للرواية. لقد بذل نقاد مثل تزيفتان تودوروف ورولان بارت جهوداً أكيدة في هذا الاتجاه، ولابد أن نأخذها مأخذ الجد. وروبرت شولز واحد من أشد المتحمسين لتلك التطورات ؛حيث يؤكد أن «الشكلية والبنيوية لها مساهمات دالة وحقيقية في بويطيقا القص»،[٢٥]. ويزعم أن مستقبل بويطيقا القص، في هذا الجانب، مستقبل عريض، إن لم يكن مستقبلاً رفيعاً.

ربما يسأل المرء أولاً عن دور «البويطيقا» في التحليل البنيوي، وهو مصطلح استخدمه تودوروف أولاً. ونقطة الخلاف ليست مجرد الافتقار الواضح إلى الاهتمام بالقانون، أو الافتقار للأحكام الجمالية، بل الافتقار إلى التركيز على ما هو أدبي- على وجه الخصوص•- في النصوص التي نحللها. ويستشهد تودوروف بياكوبسون، باعتبار أنه الزعيم في استخدامه لمصطلح «البويطيقا»، ولكن على حين يلح ياكوبسون على أن «الموضوع الجوهري للبويطيقا هو «الخصوصية الفارقة» للفنون القولية عن الفنون الأخرى، وعن الأنواع الأخرى من السلوك القولي»[٢٥]، يهتم كل من تودوروف وبارت اهتماماً شديداً بالكشف عن البنية الأدبية، من خلال المطابقة بينها وبين البنية اللغوية، وبدلاً من الأخذ بسؤال ياكوبسون «مالذي يجعل من رسالة لفظية ما عملاً فنياً؟»، يميل تودوروف إلى أن يسأل «كيف يشبه عمل فني رسالة لفظية؟» إن مصطلحات البويطيقا الخاصة به هي مزيج من المقولات المأخوذة عن اللغويات والمنطق، والمقولات المأخوذة من المنظرين التقليديين أمثال أرسطو وهنري چيمس. ورغم أنه يزعم العكس، فإنه لايقدم تعريفاً مقنعاً «للخصوصية» الأدبية، وهو ما يستطيع ياكوبسون أن يقدمه إلى حد ما. ويكشف كتاب بارت «مقدمة في التحليل البنيوي للحكي» عن المستويات المختلفة التي قد يعمل فيها النص وشرحه، غير أن مصطلح «االحكي» يطابق مطابقة فعالة بين الاستخدام الخاص والاستخدام العام للغة، وهو الاستخدام الذي تهتم به البويطيقا عادة خلال عملها.[٢٧]

ومع ذلك، ربما يستخدم المرء مصطلح «البويطيقا» ليصف نظامية بنيويين من أمثال تودوروف وبارت، وذلك إذا ما أدرك أن هناك تقييماً جديداً للقيم الأدبية. لقد حل محل الحركة الإنسانية فى الأدب، لدى البويطيقيين التقليديين أمثال آرسطو أو سيدني أو شتايجر أو فراي، قداسة علمية ترفض ما تفترضه الحركة الإنسانية على نحو واضح. وبدلاً من أن تدافع البنيوية عن الشعر فقد قدمت هجوماً عليه، لقد قدمت بويطيقا مضادة لاتتخذ من «الشعر» أو «الأدب» مجالاً لها، بل جعلت مجالها نطاقاً من الخطاب السردي الأوسع: الخطاب الشعبي، والكلاسيكي والإعلامي، والشكلي، والشفاهي، والمكتوب. وهذا إسهام قيم في حد ذاته، وتحدٍّ خطير للمناهج التقليدية في الدراسة الأدبية، ولكن لأنه يتجاهل بوضوح الأفكار الموروثة عن الشكل الأدبي، تلك الأفكار التي كافحت الرواية ضدها– لذلك لم يبد أنه توصل إلى الطابع الجدلي للرواية. يمكننا، في الحقيقة، أن نرى البويطيقا البنيوية– في معارضتها لفكرة القانون الأدبي وفكرة حكم القيمة الأدبي– وكأنها تحويل للبويطيقا التقليدية إلى بويطيقا للرواية.. أو بويطيقا من خلال الرواية، أوعلى الأقل بويطيقا من خلال «الرواية الجديدة».

عند ياكوبسون نفسه، وعند بعض الشكلانيين الروس: شكلوفسكي، وإيخنباوم وتوماتشفسكي– يوجد معنى جدلي للتفاعل بين الفن واللاجمالية، وربما يثبت خصوبته في فهم الوضعية الأدبية الغامضة للرواية. في فكرة شكلوفسكي عن «نزع الألفة»، وفي نظرية إيخنباوم عن تطور الأنواع، وفي مفهوم توماتشفسكي عن التيمائية Thematics، توجد معرفة مهمة بالطريقة التي تنقل بها الرواية «الواقع»، وبالأحرى التقاليد الأدبية. ولسوف تسمح لنا «البويطيقا السينكرونية» لدى ياكوبسون أن نميز بين الأشكال الأدبية المحافظة والمجدّدة في أية فترة غير أنه لم يتم تطوير أية فكرة من هذه الأفكار في نظرية صالحة للرواية العادية، ناهيك عن ذلك الشكل الأدبي المتطرف المتقلب[٢٨]. وربما تكون مقولة الرواية–فيما يشير فرانك كيرمود Kermode – مقولة قروية ينبغي أن ندعها جانباً، ونسعى وراء مقولة مفهومة حول كيفية حكي القص[٢٩]، ولكن للقروية طريقتها في الاستمرار، ورغم الجهود المبذولة لإيقافها. واقتراحي الخاص هو أن ندع جانباً مسألة بويطيقا الرواية فى وقتنا الحالي، وننظر بدقة إلى الطريقة التي تجد بها الرواية مكانها داخل التاريخ الأدبي، والتاريخ خارج– الأدبي.

❖

هوامش

(١) بالإضافة إلى مقالات مالكولم برادبوري، وديفيد لودج، وباربارا هاردي، وروبرت شولز، وإليسور هاتشنز في مجلة «الرواية» الأعداد ١، ٢، ٥، (١٩٦٧ –٦٨، ٦٨–٦٩، ٦٩–٧٢) في سلسلة «نحو بويطيقا للقص» انظر: روبرت شولز وروبرت كيللوج: «طبيعة السرد» (أكسفورد ١٩٦٦)، تزيفتان تودوروف: «بويطيقا النثر»، (باريس ١٩٧١) وربرت شولز: «البنيوية في الأدب» (نيوهافن ١٩٧٤) صص ٥٩ – ١٤١، جوناثان كلر: «البويطيقا البنيوية» (إثياكا ١٩٧٥) ص ص ١٨٩ – ٢٣٦.

(٢) الأدب بوصفه نظاماً، في كتاب «الأدب بوصفه نظاماً: مقالات نحو نظرية لتاريخ الأدب» (برينستون ١٩٧١) ص ٢٧٦.

(٣) ليس عند هذه التفرقة ما تقدمه إلا القليل في أية تفرقة بين الشعر والنثر ؛ لأن أرسطو أوضح أن أيّا منهما يمكن أن يعبر عنه بالشعر. وربما ينبغي أن نفرق بين «البويطيقا» التي لا تستند إلى أية مادة سابقة، وهي التي يشير رينيه ويلك إلى أنها تتطابق مع نظرية الأدب بالمعنى الواسع للكلمة، وبين «البويطيقا» التي تستند إلى مادة غير محددة، وهي نوع معين من الخطاب الذي يدور حول الأدب.

(٤) «البويطيقا والعروض»، روح الرسالة، (كامبريدج ١٩٦٥) ص ٣٤٥ وما بعدها.

(٥) «عن استخدامات النوع الأدبي» في كتاب «الأدب بوصفه نظاماً» ص ١٢٧، ويشير جويلين قبل هدا إلى بوچيلي Poggiolt.

(٦) انظر إديث كيرن: «رومانس الرواية/ النوفيلا» في «فروع النقد» تحرير بيتر ديميز، ولوري نيلسون (نيوهافن ١٩٦٨).

(٧) فورستر: «أركان الرواية» (لندن ١٩٢٧) ص ص ١٤ – ١٥.

فراي: «تشريح النقد» (برنيستون ١٩٥٧) ص ٣٠٤.

فريدمان: «إمكانية وجود نظرية للرواية» في «فروع النقد» ص ٦٥، وقد حاول فريدمان أن يقدم تعريفاً للرواية، لكن مصطلحاته أصبحت مجردة وعامة أكثر مما ينبغي.

(٨) «السحر الجزئي في الكيشوتية»، «المتاهة» تحرير دونالد. أ. نيس، وجيمس .إ. إربي (نيويورك ١٩٦٢) ص ١٩٣.

(٩) التفاصيل الزائدة ونشأة الشكل»، «أركان السرد» تحرير هيلزميلر (نيويورك ١٩٧١) ص ٧٥.

(١٠) «عالم دون كيشوت» (كامبريدج ١٩٦٧) ص ٣.

(١١) أخدت هذا المصطلح من ألفن كدنان، وهو يستخدمه (دون أن يشير إلى الرواية بوحه خاص) فى «فكرة الأدب»، مجلة التاريخ الأدبى الجديد، العدد (١٩٧٣ – ١٩٧٤) ص ص ٣١ – ٣٢، ٣٦ – ٤٠.

(١٢) «تأملات في كيشوت»، ترجمة إيفيلين راچ ويمومارين (نيويورك ١٩٦١) ص ١٦٢.

(١٣) إن روايات حديثة مثل رواية بارت "The Set- Sweed Factor and Fawles" ورواية ليوتينانت الفرنسية «المرأة» وروايات أقدم مثل «جوزيف أندروس»– كلها استثناءات تثبت القاعدة، ودلك في وعي بذاتها وبشكل متعمد. وعلى سبيل المثال يتكلم بارت في «أدب الاستنزاف» عن أعماله الخاصة باعتبار أنها «روايات تحاكي شكل الرواية، من خلال كاتب يقلد دور الكاتب» (الأتلانتيك، أغسطس ١٩٦٧ ، ص ٣٣) ويشير بورخيس في «بييرمنيارد كاتب كيشوت» إشارة مشابهة وبطريقة أكثر تخييلاً وأكثر إيجازاً.

(١٤) الرواية الغنائية»(برينستون ١٩٦٣).

(١٥) «الثقافة والمجتمع ١٧٨٠– ١٩٥٠» (لندن ١٩٥٨) ولايناقش ويليامز سوى كتاب انجليز، لكن تحليله مفيد في السياق الأوروبي الأوسع.

(١٦) «حوار حول الشعر والحكم الأدبية» ترجمة إرنست بهلر، ورومان سترك (جامعةبارك ١٩٦٦) ص ١٦.

(١٧) «نظرية الرواية»، ترحمة آنا بستوك (لندن ١٩٧١) ص ١٤.

(١٨) «نظرية الرواية عند لوكاش» مجلة الرواية، العدد ٦ (١٩٧٣) ص ص ١٨٣ – ١٨٤.

(١٩) «صنعة الرواية» (لندن ١٩٧١) ص ٢٢.

(٢٠) «الأدب الأوروبى والعصور الوسطى اللاتينية»، ترجمة ،ويلارد.ر. تراسك (نيويررك ١٩٥٣) ص٢٤٧. نقلاً عن چويلين في «الأدب بوصفه نظاماً».

(٢١) «الأدب بوصفه نظاماً»، ٣٩٠.

(٢٢) الحق أن بعض الروائيين –مثل سيرڤانس وديستوفسكي –يعترفون باحترامهم الشديد للشعر وليس للبويطيقا، فهم يحترمون النظامية، والهارمونية، والفصاحة في الأدب. وهذا ما يبدو –ويالغرابة– متناقضاً مع ممارستهم هم الإبداعية. إن مشكلة «القصد» التي يطرحها مثل هذا التنافر الواضح، أو الصراع بين النوع والعبقرية الفردية، بين ما يحدث مسبقاً وبين النظرية، بين النظرية والتطبيق– هي مشكلة أكثر تعقيداً من أن نناقشها هنا، ولكن لابد أن نعترف بها. ومع أن بحثي هنا قد يوحي بها، فأنا لا أؤمن على الإطلاق بأن الشفرة الأدبية للرواية كنوع تقوم بعملها.، كما لو كانت العامل الوحيد الذي يحدد روح رواية مفردة.

(٢٣) انظر ألكسندر باركر: «الأدب والمنتهك: رواية البيكاريسك في اسبانيا وأوروبا ١٥٩٩ – ١٧٥٣» (أدنبره ١٩٦٧).

(٢٤) انظر المناقشة الممتازة للحلفية الإيطالية لهذا النزاع، وحضوره في كيشوت، عند آلبن. ك. فوركيون في كتاب «سيرڤانتس، وأرسطو، والبارسيليز» (برنستون ١٩٧١).

(٢٥) «دور الشكلية والبنيوية في نظرية الرواية» مجلة الرواية، العدد ٦ (١٢٩٧٣،) ص ١٣٤. وقد أُدمج هذا البحث في فصل بعنوان «نحو بويطيقا بنيوية للقص» ضمن كتاب «البنيوية في الأدب» رغم أن شولز يَعُدّ هنا أكثر غرابة لأنه يزكي البويطيقا البنيوية، باعتبار أنها مختلفة عن «البويطيقا الشكلية». والفصل الذي كتبه چوناثان كلر عن «بويطيقا الرواية» في آخر كتبه «البويطيقا البنوية، يستمد –ظاهرياً– من إسهام البنويين الفرنسيين، لكنه ينتهي بإعلان عدم صلاحية معظم الأنظمة البنيوية المماثلة، كما أعلن عن تنافرها مع الموضوع.

(٢٦) اللغويات والبويطيقا، ضمن «الأسلوب في اللغة»: سيبيوك، ص ٣٥٠. ويستشهد تودوروف بڤاليري أيضاً، باعتبار أنه هو الأصل في استخدامه لمصطلح «البويطيقا»، لكنه يقر في «بويطيقا ڤاليري»، دراسات ييل بالفرسية ٤٤ (١٩٧٠) ص ٦٥ – ٧١) بأن البويطيقا البنوية تتجاهل تركيز ڤاليري على النشاط الإبداعي للفنان. ويجدد كلر من جديد– وعلى نحو أكثر إقناعاً –بويطيقا ڤاليري الخاصة بإبداع الكاتب، وذلك من خلال بويطيقا استجابة القارئ (ص ١١٧)، ولكنه حين يفعل ذلك يبدو غير محدَّد للوضعية النسقية للمصطلح، أو الوضعية العلمية لدى البنيويين.

(٢٧) ظهرت مقالة تودوروف في كتاب «مالبنيوية» تحرير فرانسوا وال (باريس ١٩٦٨). أما مقالة بارت فقد ظهرت فى مجلة"Communictions" العدد. (١٩٦٦) ص ص ١ – ٢٧. وترجمت في مجلة «التاريخ الأدبي الجديد» العدد ٦ (١٩٧٥) ص ص ٢٣٧ – ٢٧٢. ولقد طبق كل من بارت وتودوروف مناهجهما بصرامة أكثر، على نصوص وأنواع مفردة (، قواعد الديكاميرون، مقدمة لأدب الفانتاستيك) غير أن تعريف ماهو «أدبي» في كل هذه التطبيقات ظل مراوغاً. أما أعمال أ. ج. جريماس، وكلود بريمون، فهي –كما يشير شولز ص ٩٦ –أقل جدوى في التعامل مع البعد الجمالي في المادة التي يدرسونها.

(٢٨) جاءت المقالات القيمة المتعلقة بهم في الإنجليزية في كتابين من كتب المختارات هما «النقد الشكلاني الروسي/ أربعة مقالات «تحرير إلي ليمون، ورماريون ريس (لينكولن ١٩٦٥) و«قراءات في البويطيقا الروسية» تحرير: لادسلاف ما تيچكا، وكريستينا بومورسكا (كامبريدچ ١٩٧١) وقد تم التأكيد على عدم صلاحية نظرية الشكلانين الروس للرواية، وذلك بعكس الأشكال السردية الأقصر، جاء هذا عند فريدريك چيمسون في «سجن اللغة» (برنيستون ١٩٧١) ص ص ٧١ – ٧٥. وعرض چوناثان كلر الصلة الجدلية الدقيقة داخل الشكلانية، وذلك عند تركيزه على ظهور التوقعات السردية وانكسارها، لكنه لم يكن منظماً أو متفهماً لنفسه في هذه النقطة.

(٢٩) «الرواية والسرد» محاضرة في الذكرى الرابعة والعشرين وپ. كِرْ (كامبريدچ ١٩٧٢) ص ص ٥ – ٩

❖

إسهامات المدرستين الشكلية والبنيوية في نظرية القص

"The contributions of formalism and structuralism in the theory of fiction"

روبرت شولز

Robert Scholes



مقالة نشرت ضمن كتاب: (نحو بويطيقا للقص)

"Towards a poetics of fiction," Edited by Mark Spilka, Indiana University Press, 1977

ما أقدمه هنا هو مناقشة لموضوع، ومراجعة لكتب قيمّة ذائعة الصيت حول هذا الموضوع. والموضوع مهم في ذاته لسببين: (أ) لأن للشكلية والبنيوية إسهامات هامة في شعرية القصThe poetics of Fiction (ب) ولأن النقاد الأمريكيين (والبريطانيين) لم يتعرفوا على هذه الإسهامات تعرفاً جيداً.

إن منجزات الشكلية لم تقدر حق قدرها، لأنها– ببساطة– لم يُستفد منها حتى وقت قريب، بالنسبة لقراء من أمثالي يجهلون اللغات السلافية. وليس لدينا في الإنجليزية حتى الآن مجمل النقد الشكلي الذي يمكنني أنا– كواحد من الناس– أن أرى قيمته. لدينا المختارات القليلة

المتازة التي اختارها لي ليمون وماريون ريس (النقد الشكلي الروسي: أربعة مقالات، كتب بيسون ١٩٦٥) – سأشير إليها اختصاراً LSR) ولدينا الجزء الجديد الذي جمعه أيضاً لادسلاف ماتچكا وكرستينا بومورسكا (قراءات في الشعرية الروسية، M.L.t ١٩٧١– وسأختصره RRP). هذا هو كل مالدينا. أما بعد ذلك فهناك بعض الترجمات إلى الفرنسية والإيطالية والألمانية ؛ وهكذا لم تتم الفائدة منهم عبر كتاباتهم، إلا في وقت قريب وبدرجة محدودة. ومن الممكن الآن– وفيما أعتقد– أن نقيّم منجزاتهم تقييماً عادلاً، حتى بالنسبة لقارئ مثلي أنا مقيد بالإنجليزية والفرنسية.

أما البنيويون فلهم وضع آخر إشكالي ؛ ففي الوقت الذي تعد فيه الشكلية، بمعنى ما، حركة أدبية متكاملة قابلة للتناول تاريخياً (كما هو في دراسة ڤيكتور إيرلخ؛ «الشكلية الروسية، التاريخ والمذهب» موتون ١٩٥٥) –فإن البنيوية لازالت في حالة صيرورة إلى حد بعيد، في ظل كل التقسيمات الفرعية والصراعات المميتة التي نتوقع وجودها في ثورة مستمرة ؛ خاصة إذا كانت ثورة تقدم دلائل تثبت وجودها الناجح. وبينما كانت الشكلية في أصلها حركة أدبية تأثرت باللغويات بقوة، كانت البنيوية حركة عقلية شاملة ليس فيها فرع واحد مهيمن. وبهذا أمكن لچان بياچيه في عرضه الرائع للتفكير البنيوي (البنوية، كتب أساسية ١٩٧٠) أن يتعامل مع موضوعه كما تبدّى في الرياضيات، والمنطق وعلم الفيزياء، والبيولوچي، وعلم النفس، واللغويات، والأنتربولوچيا، والفلسفة. إن دراسة اللغة والأنظمة السيميوطيقية الأخرى يمكن أن تصنع زعماً قوياً بوجودها في المركز من مجمل النشاط البنيوي، أما دراسة الأدب فليس لها إلا حيز صغير من هذه الحركة العقلية.

وبالإضافة إلى ذلك، لاتتم ترجمة النقد الأدبي البنيوي في الوقت الحاضر عن الفرنسيبة أساساً، ويبدو بعض هذا النقد– بنفس الدرجة– وكأن لاسبيل إلى فهمه في لغة أخرى. ولكي نفهمه يبدو أننا في حاجة إلى توظيف الوقت والجهد، فكثير منهما يضيع في دراسة الفروع التي لاتفيد مباشرة في العالم المغلق عادةً

على غالبية النقاد الأدبيين الأكاديميين. وهناك –بعد ذلك– أن النقد الأدبي البنيوى حالياً في حالة قريبة من تلك الحالة التي خشي بوريس إيخنباوم على الشكلانية أن تصبح عليها في ١٩٢٩: أن تصبح عملاً أكاديمياً مقصوراً على «أفراد معتبرين» ممن «يكرسون أنفسهم لابتكار المصطلحات واستعراض معارفهم الواسعة» (RRP: 75)

ومن المؤكد أن بعض النقاد البنيويين مشغولون في ألعاب تصنيفية لقيمة مشكوك فى جدواها. لكنني أتصور أن مجمل مشروعهم ليس سليماً فحسب، بل هو مشروع أساسى، وأتصور أن عملاً مفيداً سوف يتم، وأنه يتم الآن فعلاً تحت رعاية البنيويين. وليس من همي هنا أن أعرض المجال الكلي للنشاط البنيوي، رغم أنى آمل أن أقدم جوانب أخرى منه في مناسبات قادمة، أما الآن فلا بد أن أحصر نفسي في خط تطوري واحد يقودني مباشرة من شكلاني «جماعة دراسة اللغة الشعرية» في بطرسبرج (مجموعة الأبوياز) و«وحلقة موسكو اللغوية»، عبر حلقة براغ، وصولاً إلى البنيويين الفرنسيين.

لقد ازدهر الشكلانيون الروس فى العشرينيات، وفيما قبل عام ١٩٣٤ كان قد تم استدعاء رومان ياكوبسون– الذي انتقل من حلقة موسكو إلى حلقة براغ– حتى ينتقل بالشكلية إلى البنيوية التي توائم ما بين ديناميات الأدب– الدياكرونية بالإضافة إلى السينكرونية– وهكذا تتخلص من تراثها الميكانيكي، وتقدم منهجاً جدلياً («حلقة براغ»، التغير ٣، ص ٥٩). وبهذا تطورت الشكلية– على نحو طبيعي– داخل البنيوية، من خلال احتفالها بالتطورات اللغوية الجديدة من ناحية، وكاستجابة للنقدات الماركسية على المنهج الشكلي من ناحية أخرى.

هذه البنيوية الأدبية التي تم استخراجها من الشكلية، استمرت في اللغة الفرنسية أساساً من خلال الناقد البلغاري (أو البويطيقى كما يجب أن أسميه) تزيفتان تودوروف. وحيث إن تودوروف قد ركز على ماهو مشترك بين الشكلية وبين طريقته البنيوية الخاصة، فنحن نعدّه نموذجاً طيباً يمكن تأمله في هذا العرض المحدود، الذي نحن بصدد تقديمه الآن.

لقد تمت ترجمة ممتازة من مقالات الشكلانيين الروس إلى الفرنسية (نظرية الأدب، سى Senil ١٩٦٥ ،وأنا أختصره TL). وفى أحدث كتبه (بويطقيا النثر ١٩٧١) يعطينا تودوروف، في مقالته الأولى، عرضاً مفيداً لـ «الميراث المنهجي للشكلية» ولقد اخترت أن أركز– جزئياً– على تودوروف، لابسبب ارتباطاته مع الشكلية وتقديره لمنجزات الشكليين فحسب، بل بسبب تفوقه الخاص كناقد بنيوى أيضاً. لقد أصبح– بوصفه تلميذاً لرولان بارت– واحداً من المساهمين فى دورية مدرسة الدراسات العليا بباريس «Communication»، ومن ثم أصبح مؤسسا ومعدّاً لمجلة poetique، التي سرعان ما أصبحت الدورية القومية الرائدة المختصة بنظرية الأدب، حيث يمكن للمرء أن يجد ميخائيل ريفاتير وهيلين سيكسوس، مع بول دي مان ووابن بوث في نفس العدد.كما كانت لتودوروف أيضاً سكرتارية المجموعة القومية من السيميوطيقيين المهتمين بالبناء السردي، وهو أيضاً مؤلف كتب أربعة في النقد الأدبي والبويطيقا. لقد اخترته إذن لأمثل به على تطور البنيوية عن الشكلية لأنه، وكما يصفه بول دي مان «السيد: بنيوية»، ولأن الموضوع الغالب على عمله ككل هو بالضبط موضوع مناقشتنا هنا: نظرية القص.

والآن وقد أصبحت مستعداً للتحول إلى موضوعي المحدد، لابد لي أن أتوقف بسرعة حتى أوضح أن

الشكلية والبنيوية في هذا البلد لم يتم تجاهلهما على نحو واسع فحسب، بل كثيراً ما أُسيء فهمهما عند النظر إليهما. وكمثال «رهيب» يمكنني أن أستشهد على هذا بمقالة فردريك چيمسون التي أخذت مكاناً متميزاً في أكثر الدوريات رواجاً داخل حلقنا المعرفي، أعني PMLA: لقد قدم لنا السيد چيمسون في المقالة الرائدة (يناير ١٩٧١، PMLA) آراء كل من الشكلية والبنيوية، كان عنوان المقالة ملائماً: «ماوراء التعقيب» ولأنني معنيّ بالاختلاف الشديد مع بعض النقاط الرئسيية في هذه المقالة، أود أن أصدّر ملاحظاتي بأن أقول إن هذه المقالة واحدة من أحسن المقالات التي قرأتها في هذه المجلة الجادة، وأن آراء الشكلية والبنيوية المقدمة فيها، رغم أنها لاتهمني هنا ورغم أنها «خاطئة»، فإنها آراء تقدم تغطية كاملة ومعلومات جديدة. لقد أوضح السيد چيمسون في مقالته أن:

«الشكلية -فيما نتصور- صيغة أساسية لتفسير ما يتأبىّ على التفسير، وهي في الوقت نفسه مهمة في التأكيد الحقيقة القائلة بأن هذا المنهج يجد موضوعاته المفضلة في الأشكال الأصغر، في القصص القصيرة أو الحكاية الشعبية، أو القصائد، أو النوادر، أو التفاصيل الزخرفية في الأعمال الأكبر. ولأسباب لا يمكن شرحها في هذا السياق، كان النموذج الشكلي أساساً نموذجاً سينكرونيا، ولم يستطع أن يتعامل تعاملاً مناسباً مع الدياكرونية، سواء في التاريخ الأدبي أو في شكل العمل الفردي. يمكنك أن تقول إن الشكلية كمنهج، توقفت عند الأشكال القصيرة، في الوقت الذي بدأت فيه مشكلة الرواية.»

هذه الجملة التي تأسست جزئياً على افتراض مؤداه: أن الشكلية هي أساساً محاولة الاهتمام بالشكل بدلاً من الاهتمام بالمضمون، بدت لي خاطئة من عدة جهات: ربما يكون الأقرب للحقيقة أن نقول إن الشكلية اهتمت بالبويطيقا، أكثر من اهتمامها بالتفسير، اهتمت بتقديم قوانين عامة مفيدة حول «الأدبية»، أكثر من اهتمامها بالقراءات البارعة لأعمال فردية (ولنأخذ في اعتبارنا أن شكلانيين كثيرين قد قدموا قراءات ممتازة حينما كان هذا هو هدفهم. غير أن هذا النقد الشكلي والبنيوي الذي أثبت عدم رغبته- أو عدم قدرته- على تناول البعد الزمني، سواء في الأعمال الخاصة أو في الأدب على وجه العموم، كان ببساطة نقداً غير دقيق). وعلى الرغم من وجود إلحاح كبير على الجانب السينكروني من نموذج اللغويات الدوسوسيرى، فإنه سرعان ما وجد توازن من خلال التأثير اللغوي لياكوبسون، ومن خلال الإلحاح المقابل على النموذج الهيجلي والماركسي، كما نجد على سبيل المثال في النقد الأدبي عند لوكاش. وأخيراً أعطانا المنهج الشكلي- عملياً وبعيداً عن عدم فائدته في الرواية كشكل أدبي- كل شعريات القص التي نملكها. فرغم أن بعض نظرياتنا تبدو كأنها نمت داخل الإنجليزية. فإن من الصعب أن نجد شيئاً في الفكر الآنجلو- أمريكي فيما يتصل بالشكل القصصي إلا وله صلة بالشكلانيين وأحفادهم البنيويين. حتى المشكلة الخاصة المتعلقة بوجهة النظر في القص، والتي نظن أنها تعود لمجموعة من النقاد الأنجلو- أمريكيين الذين يمتدون من هنري چيمس إلى واين بوث، هذه المشكلة كان قد تم تناولها- وعلى نحو جيد- لدى الشكلانيين. أما المفاهيم الأخرى المهمة في فكرنا النقدي حول القصّ، فقد جاءتنا مباشرة من الشكلية، عبر نقاد مثل رينيه ويلك الذي جاء إلى هذا البلد من حلقة براغ. لقد طالت هذه المقدمة الجدلية بما فيه الكفاية، وجاء الوقت لكي نبدأ في توثيق منجزات الشكلية الروسية، مع التركيز على نظرية الأدب ونظرية الرواية على وجه الخصوص.

لابد لأمريكي أن يفاجأ في قراءات الشكلانيين بحقيقة مؤداها: أنهم كانوا «مدرسة» نقدية حقاً. إن

النقاد الأمريكيين- عدا قليل منهم- نقاد منعزلون، أما الشكلانيون فقد كان كل واحد منهم يتحدث إلى الآخر، ويقرأ عمله، كانوا يهذبون أفكار بعضهم ويطورونها، كانت الطريقة التي يبني بها عمل كل واحد منهم على عمل الآخر توحي بأنهم كانوا يحققون فعلاً، وإلى حدما، «علم الأدب» الذي كان هدفهم، من أجل أن يكون مجالنا المعرفي علماً بالقدر الذي يسمح بالتراكم، وفناً بالقدر الذي يجعل من كل عمل نقدي عملاً متميزاً. هذا التفاعل بين الشكلانيين جعل من الصعب أن نعزو إلى أفراد تطوير مفاهيم معينة. لكن الناقدين اللذين كتبا أهم المفاهيم حول القص كانا ڤيكتور شكلوفسكي وبوريس إيخنباوم، وستكون منجزاتهما أول ماسأشرحه هنا. كان شكلوفسكي أكثر تجديداً، لكنه أيضاً أكثر تطرفا وغلواً. أما إيخنباوم فكان نظامياً ومتروياً نوعا ما. على سبيل المثال، كان شكلوفسكي هو الذي دافع عن «ترسترام شاندي» ضد اتهامها بأنها ليست رواية، فقد أكد أننا لابد أن ننظر إليها بوصفها «أقرب الروايات تمثيلاً للرواية في صورتها النمطية في أدب العالم» (LSR, 57)

وينبغي أن نضيف إلى اسمي شكلوفسكي وإيخنباوم اسماً ثالثاً، استناداً إلى مقالة واحدة تلحظ البويطيقا الشكلية للقص في مجملها، وتنظّمها. هذا هو بوريس توماتشيفسكي، الذي أُعيد نشر مقالته «التيميائية» Thematics وحدها مع مقالات مهمة لشكوفسكي وإيخنباوم في مختارات ليمون وريس.

لكن أفضل وضعية يمكن أن نبدأ منها هذا التقييم للشكلية هي أن نبدأ من أكثر المشكلات عمومية (علاقة الشكلية بتاريخ الأدب)، وهي مشكلة تناولها إيخنباوم في مقالته عن «البيئة الأدبية» التي طبعت في عام ١٩٢٩. (RRP56 - 56)

يبدأ إيخنباوم بالإشارة إلى أنه «لن يكون ممكناً وجود نسق تاريخي دون وجود نظرية، لأنه لن يكون هناك في هذه الحالة مبدأ يحكم اختيار الحقائق ومفهمتها». إن التاريخ ذاته بالنسبة لإيخنباوم يوجد داخل التاريخ ؛ ومن ثم لابد أن يتم تعديله باستمرار:

«إن التاريخ في واقع أمره هو علم التماثلات المعقدة، علم الرؤية المزدوجة: فحقائق الماضي تكتسب بالنسبة لنا معانيها التي تميزها، وتضعها- في ثبات وحسم- داخل نظام يخضع لطابع المشكلات المعاصرة. وهكذا يضع المرء مشكلات مكان أخرى، ويرجح حقائق على أخرى. التاريخ بهذا منهج خاص لدراسة الحاضر، بمساعدة حقائق الماضي.

إن التغير المتلاحق في المشكلات والسمات المفهومية يفضي إلى إعادة تنسيق المادة التقليدية، وتضمين حقائق جديدة كانت مستبعدة من النسق السابق بسبب القيود الملازمة لهذا النسق الأخير. إن دمج مجموعة جديدة من الحقائق (تحت مسمى بعض العلاقات المتبادلة) يصدمنا، باعتباره اكتشافاً الحقائق ؛ لأن وجودها خارج نسق ما (وضعها الطارئ) سيكون مساوياً- من وجهة نظر علمية- لعدم وجودها» (RRP,56)

ولسوف يقود هذا المعبر إلى بعض التعديلات ؛ فهو نموذج دقيق للفكرة الشكلية / البنيوية التي تؤكد أن الحقيقة نسبية، ويتم خلقها أكثر مما يتم اكتشافها. ولابد أن نلاحظ أن هذه الفكرة لاتنكر واقعية الحقائق، إنها فقط تشير إلى وجود كثير منها لا يتم فهمها مالم تكن محددة ومنظمة في نسق مفهومي. إن

المضمون والشكل غير منفصلين، لأنه لا وجود لأحدهما دون الآخر. وبعيداً عن إنكار الجانب الزمني من الحياة، فإن هذه الفكرة تدركها على نحو جلي، وترتبط على نحو وثيق بالجانب الأعظم من النظرية الشكلية في البناء القصصي. لقد وظف الشكلانيون في كتاباتهم عن القص تفرقة بين جانبين من جوانب السرد: القصة والحبكة ؛ فالقصة هي المادة الخام للسرد، إنها الأحداث في تتابعها الزمني المرتب، أما الحبكة فهي السرد كما تم تشكّله فعلاً. ويمكننا أن نفكر في القصة كما لو كانت مماثلة لحقائق التاريخ نفسه، أي أنها تجري بنفس سرعته وفي نفس اتجاهه. أما في الحبكة فإن السرعة قد تتغير، والاتجاه قد يزيد في أية لحظة. إن القصة تمثيل فعلي لموضوعات تم انتقاؤها طبقاً لبعض القوانين البسيطة لمنطق السرد، تلك القوانين التي تستبعد مالاعلاقة له بالموضوع. الحبكة إذن، هي تنقية قصوى تنظم هذه الموضوعات، بهدف التأثير الوجداني والتشويق في الموضوعات إلى أقصى حد. ولكن من المناسب أن نقول إن حقائق الحياة بالنسبة للتاريخ مثل القصة بالنسبة للحبكة. إن التاريخ ينتقي أحداث الوجود وينظمها، والحبكة تنتقي أحداث القصة وتنظّمها. فن القصّ يتبدى إذن أكثر ما يتبدى في إعادة التنظيم المصطنعة للترتيب الزمني الذي يصنع من قصة ماحبكة. إن الزمن عنصر حاسم حقاً بالنسبة للقص، وكان الشكلانيون مهتمين لا بكيفية الحسم في هذا العنصر فحسب، بل بالطرق التي يصبح بها هذا العنصر حاسماً.

وبعد تأسيس الحاجة إلى نظرية في التاريخ عموماً، ينتقل إيخنباوم إلى المشكلات الخاصة بالتاريخ الأدبي، ويبدأ بطرح أسئلة حول طبيعة المادة الخام للأدب، فيسأل: ما الحقيقة التاريخية- الأدبية» ؟ ويقترح أن تكون الإجابة معتمدة على الانتقال إلى مشكلة نظرية: طبيعة العلاقة بين حقائق التطور الأدبي، وحقائق البيئة الأدبية:

«لقد كان النسق التقليدي في تاريخ الأدب نسقاً مزيفاً، لأنه لم ينظر إلى التفرقة الأساسية بين مفاهيم «التكوّن» و«التطوّر»، تلك المفاهيم التي تم تناولها بوصفها مترادفة. بل إن ذلك تم دون محاولة تأسيس ماكنا نقصده بـــ «الحقيقة التاريخية- الأدبية»، وكانت النتيجة هي نظرية ساذجة حول «الأصل المتحدر من سلالة واحدة» و«التأثير»، والأخذ الساذج أيضاً بالتعليلات البيوجرافية النفسية» (RRP, 59)

ومن خلال الإشارة إلى أنه «ليس الأدب وحده هو الذي يتطور، وإنما الدراسة الأدبية تتطور أيضاً مع الأدب»، يلاحظ إيخنباوم أن دراسات التأثير الساذجة ودراسات السيكلوچية الساذجة أفسحت الطريق، بالمثل، لسوسيولوچيا ساذجة للأدب:

«فبدلاً من استخدام الملاحظات المبكرة الخاصة بسمات محددة من التطور الأدبي، ووضعها تحت إشارة مفهومية جديدة (وهذه الملاحظات على كل حال ليست متسعة فحسب، بل هي تفيد عملياً في وجهة نظر سوسيولوچية أصيلة) بدلاً من هذا اتخذ علماء اجتماع الأدب عندنا من البحث الميتافيزيقي سبيلاً إلى المبدأ الرئيسي في التطور الأدبي والأشكال الأدبية. وكان بين أيديهم إمكانيتان تم تطبيقهما كليتهما بالفعل، وأثبتتا قدرة على إنتاج نظام تاريخي-أدبي: ١) تحليل العمل الأدبي من وجهة نظر إيديولوچيا الطبقة التي ينتمي إليها الكاتب (منهج سيكولوچي خالص.. الفن بالنسبة له مادة أقل ملاءمة وأقل تميزاً)و(٢ اشتقاق الأشكال والأساليب الأدبية من الأشكال الاجتماعية- الاقتصادية والأشكال الزراعية- الصناعية الخاصة بفترة ما، كأنها علاقة سبب بنتيجة» (RRP, 60)

ويرفض إيخنباوم هذه المواقف على الأسس التالية:

«ليست هناك دراسة تطورية- أياكان ما تذهب إليه- يمكن أن تقودنا إلى المبدأ الرئيسي (افتراض أن الأهداف المأمولة أهداف علمية، لادينية) إن العلم- في نهاية الأمر- لايشرح الظواهر، وانما يوضح فقط خصائصها وعلاقاتها. وليس في مقدور التاريخ أن يجيب عن السؤال المفرد «لماذا؟» كل ما في مقدوره أن بجيب عن السؤال« مالذي يعنيه هذا؟»

والأدب، مثل أي منظومة من الأشياء، لايتولد عن حقائق تنتمي إلى منظومات أخرى. ومن ثم لايمكن اختزاله إلى مثل هذه الحقائق، إن علاقة المنظومة الأدبية بالحقائق الخارجة عنها لايمكن أن تكون مجرد علاقة سببية، وإنما يمكنها فقط أن تكون علاقات تماثل، أوتفاعل، أو تبعية، أو تكيف»(RRP, 61)

وبعد أن يشرح بإيجاز مصطلحات العلاقة التي استخدمها لتوه، يضع إيخنباوم الخلاصة الحاسمة التالية:

«حيث إن الأدب غير مختزل إلى منظومة أخرى من الأشياء، ولايمكن أن يكون منظومة مشتقة من منظومة أخرى ؛ فإنه ليس هناك ما يدعو إلى الاعتقاد أن كل عناصره المكونة يمكن أن تكون محكومة بالتطور. إن الحقيقة الأدبية- التاريخية بناء مركب يرجع الدور الرئيس فيه إلى الأدبية: وعنصر على هذه الدرجة من الحتمية لايمكن لدراسته أن تكون منتجة إلا في مصطلحات تطورية- داخلية»

وهذه خلاصة حاسمة، لأنها تلخص الموقف الشكلانى في مواجهة الضغط الماركسي للتخلّي عنه. إنها خلاصة توفق بينهما بطريقة سليمة (ربما كان من الأنسب أن نسمّيها طريقة جدلية)، وذلك من خلال تقبلها للفكرة القائلة بأن الحقائق غير- الأدبية تحكم تطور الأعمال الأدبية، ولكنها تؤكد أن العنصر الخارجي الأساسي الحاكم لأي عمل أدبي هو التراث الأدبي. وهذا لاينفي بالتأكيد العلاقة بين الماركسيين والشكلانيين، بل يوضح إمكانات تطويرها إلى الأفضل. إنه يطلب من النقاد الماركسيين أو السوسيولوجيين ذكاء مماثلاً، مثل ذلك الذي نجده فى عمل ناقد بنيوى/ ماركسي معاصر مثل لوسيان جولومان، حيث ينطوي كتابه «نحو علم اجتماع للرواية» على روابط مع لوكاش، ومع الشكلانية أيضاً. لابد أن يكون واضحاً الآن على كل حال أنه، بغض النظر عن تجاهل التاريخ، كان للشكلانيين فيه وجهة نظر شكلانية ملائمة. وسوف تكون وجهة النظر هذه بديهية مرة أخرى، حين نأتي لشرح المقاربة الشكلانية للأنواع القصصية. ولكن قبل أن ننظر في مشكلات النوع في حد ذاتها، لابد أن ننظر في بعض المفردات المفهومية الأساسية في البويطيقا الشكلانية للقص.

إن واحدة من أكبر المشكلات في نظرية القص، من أرسطو إلى أويرباخ Aucrbach، هي العلاقة بين الفن القصصي والحياة: مشكلة المحاكاة Mimcsis . والمقاربة الشكلانية لهذه المشكلة – بغض النظر عن إيغالها في الجمالية الخالصة، أو إنكار المكوّن المحاكاتي في القص- هي محاولة لاكتشاف ما يفعله الفن القصصي للحياة بالضبط وما يفعله من أجلها. وهذا أوضح ما يكون في تصور شكلوفسكي عن «نزع الألفة» de familrization (يتأسس تصور شكلوفسكي داخل نظرية التلقي، وهي جشطالتية أساساً، رغم أنه يصل إلى هذا التصور مستقلاً ودون صلة بسيكولوچي الجشطالت الألمان. ولا يستشهد شكلوفسكي نفسه في هذا الشأن إلا باللغويين ياكوبنسكي وبوجودين- غير أنه عاش في برلين لبضعة أعوام، ومن

الممكن تماماً أن يكون قد تعرف على عمل سيكولوجي الجشطالت). يلاحظ شكلوفسكي أنه «بمجرد أن يصبح التلقي مألوفاً، فإنه يصبح آلياً». ويضيف: «إننا نرى الأشياء وكأنها ملفوفة في كيس، ونتعرف على هويتها من خلال شكلها، لكننا لانرى إلا صورة ظلية».

وحين ينظر شكلوفسكي في صفحة من يوميات تولستوي يصل إلى النتيجة التالية:

«إن إضفاء الطابع المألوف يبدد الأشياء، والملابس، والأثاث، وزوجة المرء، والخوف من الحرب، وإذا ما مضت الحياة المركبة لناس متعددين في غير وعي،. حينئذ تكون مثل هذه الحياة كأن لم تكن أبداً».

«وقد وُجد الفن ليساعدنا في استعادة الإحساس بالحياة، لقد وُجد ليجعلنا نشعر بالأشياء، ليجعل الحجر حجراً. غاية الفن أن يعطينا إحساساً بالشيء كما هو مرئي لاكما هو متحقق. وتكنيك الفن أن يجعل الأشياء «غيرمألوفة» وأن يجعل الأشكال غامضة، قدرما يزيد من صعوبة التلقي وديمومته. إن فعِل التلقي في الفن هو هدف في حد ذاته، ولابد أن يكون ممتداً، ومعايشتنا لعملية البناء هي المهمة، لا المنتج النهائي»

(في اقتباسي لهذه الصفحة قصدت مباشرة وببساطة إلى استخدام نسخة ليون وريس (ص ١٢)، غير أن تناولهما للجملة الأخيرة، على وجه الخصوص، بدا لي غريباً،. فنسختهما تقرأ على هذا النحو «الفن هو طريقة لمعايشة فنية الشيء، أما الشيء فليس مهما». وهذه القراءة في رأيي مفتوحة على «الجمالية» الضيقة، أو على تفسير «الفن للفن» أما نسخة تودوروف الفرنسية فأكثر إقناعاً: « l'ant est un moyn d'eprouver (de L'objet, ce qui est dejia devenu m'importe pos pour L'art وبمعاونة البروفيسور توماس وانيز من جامعة براون، تفحصت النص الروسي الذي يقرأ كما يلي: (-iskusstvo yést sposob perez it' deloméveci, a sdelammoev iskusstve me vozno) والترجمة الحرفية الدقيقة له ستكون كما يلي: «الفن هو أدوات لمعايشة صنع الشيء، أما الشيء المصنوع فليس مهماً في الفن»)

ويستمر شكلوفسكي في توضيح تكنيك «نزع لألفة» في أعمال تولستوي على وجه العموم، موضحاً كيف أن تولستوي– باستخدامه وجهة نظر فلاح، أو حتى وجهة نظر حيوان– تمكن أن يجعل المألوف غريباً، لدرجة أننا نراه من جديد. إن تكنيك نزع الألفة ليس تكنيكاً في الفن المحاكاتي فحسب، بل هو مبرره الرئيسي. ويتم إنجاز نزع الألفة في القص عبر وجهة النظر، وعبر الأسلوب بالطبع، ولكنه يتم إنجازه أيضاً من خلال صناعة الحبكة ذاتها ، فالحبكة– بإعادة تنظيمها لأحداث القصة– تنزع الألفة عنها، وتفتحها للتلقي. وحيث إن الفن ذاته موجود في الزمان، فإن التقنيات المحددة لنزع الألفة تنتقل إلى ماهو معتاد، وتصبح تقاليد تحجب خصوصية الأشياء والأحداث التي جاءت لكي تظهرها. وهكذا، من الممكن ألا تكون هناك تقنية «واقعية» في ذاتها. ويكون رد فعل الفنان– في النهاية– إزاء استبداد تقاليد التمثيل القصصية رد فعل بارودي، وهو رد فعل– كما يقول شكلوفسكي– «يفضح» التقنيات التقليدية من خلال المبالغة فيها. وهكذا يحلل شكلوفسكي «ترسترام شاندي» باعتبارها أساساً عملاً قصصياً يدور حول التقنية القصصية. وبما أنها تنصب على تقنيات القص فهي أيضاً تدور حول صيغ التلقي: حول تداخل الفن والحياة. إن فضح التقنيات الأدبية يجعلها تبدو غريبة وغير مألوفة، إلى الحد الذي يجعلنا واعين بها على نحو مخصوص. وحين يطبقّ «نزع الألفة» على الفن ذاته يؤدي إلى فضح التقنيات الأدبية. وبهذه الطريقة يمكن

أن نرى الفن على وجه العموم، والقص على وجه الخصوص، باعتباره جدلية لكسر الألفة، حيث يتولد عن تقنيات التمثيل الحديدة، في النهاية، تقنيات مضادة تكشف عنها لتسخر منها. وتقع هذه الجدلية في المركز من تاريخ القص.

وأفضل تلخيص للبويطيقا الشكلانية للقص يمكن أن نجده في مقالة بوريس توماتشيفسكي عن «التيميائية»، (وهي مضمّنة في مختارات ليمون وريس). يبدأ توماتشيفسكي مؤكداً أن المبدأ الموحّد في البنية القصصية هو فكرة عامة، أو تيمة ؛ ففي العمل القصصي تعكس المواد التيمائية حضور قوتين اثنتين مختلفتين، إحداهما من البيئة المباشرة للكاتب، والأخرى من التراث الأدبي الذي يكتب فيه. وتعكس هذه المواد أيضاً الاهتمامات المتباينة للكاتب والقارئ. «إن الكاتب يحاول أن يحل مشكلة التراث الفني»، بينما قد يريد القارئ مجرد التسلية، أو ربما يريد «مزيجاً من الاهتمامات الأدبية والاهتمامات الثقافية العامة»، وهذا النوع الأخير من القراء يبحث عن «الواقع»، أو عن «التيمات التي تكون حقيقية في سياق الفكر الثقافي المعاصر». ويفترض توماتشيفسكي وجود متّصل من المواد التيمائية، يمتد من أكثر التيمات محلية وموضعية، والتي لن تبقى شيقة لفترة طويلة، إلى تيمات الهمّ الإنساني العام مثل الحب والموت «إن أشد التيمات دلالةً واستمراريةً هي الضمانة الأفضل لحياة العمل»، غير أنه حتى التيمات الباقية لابد أن تقدّم عبر «نوع من المادة المخصوصة» التي لابد أن تكون متصلة بالواقع، هذا إذا لم تكن صياغة المسألة هي لإثبات عدم تشويقها)

ويمكن أن نرى التيمة الكبرى في أية رواية معروفة، وكأنها مكوّنة من وحدات تيمائية أصغر. ووحدات القص التي لايمكن اختزالها هي الموتيفات. وهكذا يمكن تعريف القصة story بأنها مجمل الموتيفات motifs في نظامها السببي– التعاقبي، ويمكن تعريف الحبكة بأنهامجمل نفس الموتيفات، وفي نفس الوقت ربط بين الرغبات وتطوير للتيمة: «إن الوظيفة الجمالية للحبكة plot هي بالتحديد هذا الوضع لنظام الموتيفات، في مركز انتباه القارئ». ويسمي توماتشيفسكي مبدأ التنظيم: التحفيز Motivationويلاحظ أن التحفيز هو دائماً «توفيق بين الواقع الموضوعي والتراث الأدبي». وحيث إن القراء يحتاجون إلى وهم مشابهة الحياة، فإن القص لابد أن يمدهم به. ولكن «لأن المادة الواقعية ليس لها بنية فنية في حد ذاتها»، فإن هذا» يتطلب، لتشكيل بنية فنية، أن يكون الواقع مبنياً وفقا لقوانين جمالية، ومثل هذه القوانين ينظر إليها دائماً في صلتها بالواقع، وعلى نحو تقليدي».

وفيما يتصل بالتحفيز، يناقش توماتشيفسكي أنواعاً مختلفة من الموتيفات (مقيدة وحرة، ثابتة ومتحركة) ويتناول القيمة المتباينة للموتيف في علاقته بالحبكة والقصة. ويتناول الأنواع المختلفة من الرواة (العليم– المحدد– المختلط)، كما يتناول التعامل مع الزمان والمكان، والشخصيات المتنوعة (الثابتة والمتحركة، الإيجابية والسلبية)، والتقنيات المختلفة للحبكة (التقليدية والمتحررة، الواضحة والغامضة) ويتناول أخيرا علاقة هذه التقنيات بالأسلوبين القصصيين الشهيرين (المطبوع والمصنوع). وتلك مادة غنية جداً وخاصة جداً، يصعب الإشارة إليها هنا، لأن توماتشفيسكي نفسه قدّمها بأقصى قدر ممكن من الاختزال والتركيز. ورغم مضي ما يقرب من خمسين عاماً على نشره، يمكن لهذا المقال أن يظل مقالاً رئيسيا في البويطيقا القصصية. ولم يتم تجاوز توماتشفسكي، تم فقط تعديله وتهذيبه بواسطة كتاب متأخرين.

كانت تنقية البويطيقا الشكلانية قد بدأت على يد الشكلانيين أنفسهم، ويمكن أن نرى جانباً واحداً

من هذه التنقية بأن ننظر في مقال هام لفكتور شكلوفسكي، يتصل بتعديلات معينة للموقف الشكلاني قام بها الشكلانيون أنفسهم وأحفادهم البنيويون. في هذه المقالة «عن بنية القصة القصيرة وبنية الرواية» (t],‏ 196 - 170) يستخدم شكلوفسكي هذين التشكلين القصصين ليطور بعض الخصائص العامة للقص ككل، وليميز بعض السمات الخاصة بهذين الشكلين المحددين، ويبدأ بطرح السؤال الأساسي: «ما الذي يجعل القصة قصة» لايكفي أن تقُدّم لنا صورة بسيطة أو توازياً بسيطاً، أو حتى وصفاً بسيطاً لحدث. ما يكفينا هو أن نملك انطباعاً بأننا إزاء قصة. إنه ينتهي إلى أن القصة متجهة للنهاية أكثر من الرواية ؛ ذلك أن القصة مبنية بعناية لكي تعطينا،إحساساً بالاكتمال في نهايتها، على حين تستخلص الرواية الحدث الرئيسي قبل النهاية، أو تبدو قادرة على الامتداد إلى مالا نهاية. ومن هنا تلجأ أنواع من الرواية للخاتمة، فتغير مجال الزمن، وفي نفس الوقت تستخلص القضايا بخفّة ورشاقة (هذه فكرة تم تطويرها فعلاً لدي إيخنباوم الذى عمل على أفكار شكلوفسكي). أما في القصة القصيرة فوظائف الحبكة أكثر إتقاناً، بحيث تقودنا إلى خلاصة هي حل للعقدة، ويسأل شكلوفسكي هنا، ما أنواع التحفيز الذي يعطينا ذلك الحس العام بالنهاية؟ ويميز شكلوفسكي بين نمطين أساسيين: نمط حل التعارض، ونمط كشف التشابه. في النمط الأول يكون إحساسنا بالاكتمال متوجهاً أكثر إلى الحدث، أما في الحالة الأخرى فيكون متوجهاً إلى التيمة. ولكن في كلتا الحالتين يوجد مبدأ عام في العمل: الحركة الدائرية التي تربط النهاية بالبداية، سسواء من خلال المقارنة أو من خلال التقابل.

ويلاحظ شكلوفسكي أيضاً أن الروابط بين القصص المترابطة موجودة قبل أن تؤسس الرواية نفسها كشكل بزمن طويل. وهو ليس حريصاً على أن يؤكد أن الرواية قد«جاءت» بالضرورة من هذه الأشكال الباكرة (مثلما يشير إيخنباوم إلى أن الرواية تستمد من التاريخ، والرحلات، وأشكال أدبية هامشية أخرى)، وإنما هو حريص على أن يشير ضمناً إلى أن مبادئ البناء الموجودة في مجموعة الحكايات القديمة قد سبقت تلك الموجودة في الرواية. ويميز بين نمطين من أنماط البناء: البناء في حلقات، والبناء داخل إطارLinking and Framing يفضي البناء الإطاري إلى أشياء من قبيل ألف ليلة وليلة، والديكاميرون، وحكايات كانتربري. أما البناء في حلقات فيوجد أكثر فى الأعمال التي تقدم أعمالاً مختلفة لبطل واحد. وتستخدم قصص مثل «الحمار الذهبي» المزج بين الحلقات والإطار. ويشير شكلوفسكي إلى أن كلتا الطريقتين تفضيان إلى إغناء أكيد لتلك الأشكال بموضوعات من خارج الحدث، وهو ما يمهد الطريق للرواية. في مجموعة الحكايات المؤطرة– على سبيل المثال– لايتطور الرواة أنفسهم ولا شخصيات الحكاية «فاهتمامنا منصب على الحدث، وليست الشخصية إلا ورقة تسمح للحبكة بأن تتطور» واستمر هذا الاتجاه لوقت طويل. ونحن نجد في القرن الثامن عشر شخصيات مثل «چيل بلاس»، وهو «ليس إنساناً، بل خيط يربط حوادث الرواية.. خيط رمادي». ومن جهة أخرى، يمكن لتطور الشخصية أن يوجد في الاداب القديمة «إن الروابط قوية جداً بين الحدث والشخصية في حكايات كانتربري». إن .طريقة الحكايات التي تنتظم حول شخص واحد، حين يصبح هذا الشخص رحالةً يبحث عن وظيفةكما في «لازاريللو دى ترمس» أو «چيل بلاس» –يمكن أن تفضي إلى إغناء القص بمواد ذات طابع سوسيولوچي، كما في قصة سيرڤانتس النموذجية، وبطبيعة الحال كما في «دون كيشوت». ،ومثل هذا الإغناء يمهد الطريق للرواية والقصة القصيرة الحديثتين.

كان بوريس إيخنباوم قد تناول تطور هذه الأشكال في بعض الصفحات من كتاباته النقدية التي جمعها تزيفتان تودوروف (tl, 170 - 196)) تحت عنوان «عن نظرية النثر» (والجزء الثاني من المادة يمكن أن يوجد بالإنجليزية (RRP, 231- 238). في مقالته عن «أو. هنري ونظرية القصة القصيرة) يبدأ إيخنباوم بالنظر في العلاقة بين الحكاية الشفاهية والقصة المكتوبة. ويشير أولاً إلى الطريقة التي تكون بها الأنواع النثرية – على عكس الشعر– مقطوعة عن الأداء الصوتي، وكيف أنها تطور تقنيات خاصة باللغة المكتوبة ؛ وبهذا تتطور القصص المكتوبة إلى الشكل الرسائلي، والمذكرات، والملاحظات، والدراسات الوصفية، والاسكتشات الصحفية، وماإلى ذلك. إن الكلام الشفاهي يدخل إلى القص من جديد،. على كل حال، في شكل الديالوج. ويشير إيخنباوم إلى أن حكايات كتلك الموجودة في الديكاميرون لها صلة وطيدة بالكلام الشفاهي؛ ذلك أنها مرتبطة بالحكاية الشفاهية وحادثة الأب المعّمد، حيث يخضع صوت الرواي الآخرين جميعاً. في الروايات الأولى الناتجة عن مثل هذه المجموعات من الحكايات يتم الحفاظ على هذه القيمة الشفاهية الأولية. أما في القرن الثامن عشر، فقد ظهر نوع جديد من الرواية مستمد من ثقافة كتابية. لقد استمر العنصر الشفاهي في مثل هذه السمات: الصوت الخطابي لدى سكوت، والصوت الغنائى لدى هوجو. ولكن حتى هذا كان مرتبطاً بالخطابة البلاغية أكثر مما هو مرتبط بحكي قصة شفاهية. ومهما يكن من أمر، لقد كان الوصف والتصوير السيكلوجي، والتقديم المشهدي يسود الرواية الأوروبية في معظمها خلال القرن الثامن عشر، وخلال القرن التاسع عشر خاصة. يقول إيخنباوم: «وبهذه الطريقة خاصمت الرواية الشكل السردي، وأصبحت مزيجاً من الديالوج، والمشاهد، والتمثيلات المفصلة للديكور، والإيماءات، والزخارف. إن الرواية بالنسبة لإيخنباوم، إذن، هي شكل «توفيقي» مصنوع من أشكال أخرى «أولية». ويستشهد هو في هذا الصدد، وبإعجاب شديد، بوجود هذه المقولة في النقد الروسي الباكر– فيقتبس من شيفريف الذي أسمى الرواية من عام ١٨٤٣ «مزيجاً جديداً من كل الأنواع، مع أصناف فرعية متنوعة كالرواية الملحمية (دون كيشوت)، والرواية الغنائية (فرتر)، والرواية الدرامية (سكوت).

وحين ينتقل إيخنباوم إلى تاريخ الرواية كشكل فإنه يصطدم، بطبيعة الحال، بمشكلة الأنواع:

«في تطور كل نوع، هناك أوقات ينحطّ فيها النوع حين يُستخدم لأغراض جادة تماماً أو أغراض رفيعة، ويؤدى إلى شكل كوميدي أو ساخر. لقد حدثت نفس الظاهرة بالنسبة للقصيدة الملحمية، ورواية المغامرة، والروايةالبيوجرافية... إلخ. وأدت الظروف المحلية والتاريخية، بطبيعة الحال، إلى تنويعات متباينة، لكن العملية في حد ذاتها قدمت نفس النموذج كأنه قانون تطوري: فالتفسير الجاد لبنية ما، يدفعه الوعي، ويفسح الطريق للمفارقة، والهزل، والمعارضة. والروابط المستخدمه في تحفيز المشهد تصبح أضعف وأوضح. ويظهر المؤلف نفسه على المسرح، ويحطم – في الغالب– وهم الأصالة والجدية. إن بنية حبكة ما تصبح لعباً بالقصة، التي تتحول هي ذاتها إلى لغز أو نادرة. وهكذا يحدث تجدد للنوع، إذ يكتسب إمكانات جديدة وأشكالاً جديدة» (RRP, 236) (TL, 208-9).

هذا تفكير دياكروني ولا شك، وتفكير مقنع جداً أيضاً. كما لو كان إيخنباوم يمكنه في ١٩٢٥ أن يتصوّر بورخيس وبارت وجمهرة من الكتاب المعاصرين (لقد ظهر نابوكوف، بطبيعة الحال، في وسط عقلي متحالف بشدة مع الشكلانيين)، ويمثل تفكير إيخنباوم فيما يتصل بالأنواع حصافة متزايدة داخل الشكلانية أفضت مباشرة إلى البنيوية، وتتضح هذه الحصافة على وجه الخصوص في عمل رومان ياكبسون،

كما نجده على سبيل المثال في محاضرة ألقاها في جامعة مازاريك عام ١٩٣٥ عن الشكلانيين الروس.

في تلك المحاضرة، ركز ياكبسون اهتمامه على مفهوم «العنصر المهيمن The dominant» باعتباره مفتاحاً للبويطيقا الشكلانية. (العنصر المهيمن87 - RRP, 82) لقد دافع عن العنصر المهيمن باعتباره «المكوِّن المركزي في العمل الفني، فهو يحكم المكونات الباقية، ويحددها، ويحولها. إن العنصر المهيمن هو الذي يكفل كمال البنية» (RRP, 82) وإذا تجاوزنا العمل الفردي، «ربما نبحث عن العنصر المهيمن، ليس فقط في عمل شعري لفنان فرد، وليس فقط في قانون شعري، أو مجموعة من المعايير في مدرسة شعرية معينة، بل أيضاً في فن فترة معينة إذا نظرنا إليها باعتبارها كلاً» (83) لقد هيمنت الفنون التشكيلية على عصر النهضة، وهيمنت الموسيقى على الفترة الرومانسية، وهيمن الفن اللفظي على الجماليات الواقعية. وكان ياكبسون، بمفهوم العنصر المهيمن، قادراً على انتقاد الاتجاه الشكلاني الباكر الذى يلح على صفاء اللغة الفنية. إذ يلاحظ أن القصيدة ليس لها مجرد وظيفة جمالية فقط «فالحق أن مقاصد عمل شعري ما ترتبط غالباً بالفلسفة والجدل الاجتماعي.. إلخ أشد الارتباط». وهو يشير إلى أن العكس صحيح أيضاً. أي أنه «مثلما أن العمل الفني لا توضحه وظيفته الجمالية، فإن الوظيفة الجمالية، بالمثل، ليست مقصورة على العمل الشعري» ؛ ففي الخطابة، والصحافة، وحتى في البحث العلمي ربما نتوقع العثور على كلمات تستخدم لذاتها ومن أجل ذاتها... وليس بطريقة مرجعية خالصة. وهكذا تحجب الجمالية الأحادية جانباً من الشعر، غير أن التعددية الآلية، التي لا ترى العمل الفني إلا باعتباره وثائق للتاريخ الثقافي، هي أيضاً مقيدة وبنفس القدر:

«فالعمل الفني لابد أن يُعرَّف باعتباره رسالة، تكون وظيفتها الجمالية هي العنصر المهيمن فيها. والعلاقات الدالة على تحقق الوظيفة الجمالية -بالطبع- ليست علامات ثابتة أو غير قابلة للتغير. إن كل قانون شعري مجسِّد، وكل مجموعة من المعايير الشعرية المؤقتة، تشكل بالضرورة عناصر فارقة لا يمكن للعمل بدونها أن يكون عملاً شعرياً» (RRP, 86)

ومن هذا المنظور، يمكن أن نرى التطور الشعري باعتباره مسألة تغيرات في عناصر النظام الشعري، يقوم بها «عنصر مهيمن متغير»:

«داخل مركب معين من المعايير الشعرية عموماً، أو داخل مجموعة من المعايير الشعرية الخاصة بنوع شعري معين، تصبح العناصر التي كانت ثانوية أصلاً عناصر أساسية وأولية. ومن جهة أخرى تصبح العناصر التي كانت أصلاً مهيمنة عناصر فرعية أو اختيارية. لقد كان يتم تعريف العمل الشعري، في أعمال شكلوفسكي الباكرة، باعتباره مجرد مجمل تقنياته الفنية، بينما لا يبدو التطور الشعري أكثر من تبديله لتقنيات معينة. وفي تطور آخر للشكلانية، ظهر مفهوم واضح للعمل الشعري يعتبره نظاماً مبنياً، أو مجموعة من التقنيات الفنية المنتظمة والمرتَّبة هيراركياً. والتطور الشعري هو تبّدل في هذه الهيراركية. إن هيراركية التقنيات الفنية تتغير في إطار نوع شعري معين، بل إن التغير يؤثر في هيراركية الأنواع الشعرية، وفي نفس الوقت يؤثر في توزيع التقنيات الفنية بين الأنواع المختلفة ؛ فالأنواع التي كانت في الأصل طرقا ثانوية، وتنويعات فرعية، جاءت الآن إلى الصدارة، في حين تم دفع الأنواع الرسمية إلى المؤخرة» (RRP, 85)

لقد أعاد الشكلانيون -مستعينين بوعي شحذه مفهوم العنصر المهيمن- كتابة التاريخ الأدبي الروسي،

بطريقة أغنى وأكثر انتظاماً في نفس الوقت. وقد لفت هذا الوعي الجديد انتباههم أيضاً إلى منطقة خصبة من مناطق البحث: الحدود بين الأدب وأنواع الرسائل اللفظية الأخرى:

«كانت الأنواع المتنقلة ذات جاذبية خاصة للباحثين، وتم تقييم مثل هذه الأنواع في فترات معينة بوصفها أنواعاً غير أدبية وغير شعرية، في حين أنها قد تحقق في فترات أخرى وظيفة أدبية هامة ؛ لأنها تشكل من تلك العناصر التي تدور حولها ما تركز عليه أحسن الكتب، في الوقت الذي تكون فيه الأنواع الرسمية محرومة من تلك العناصر» (RRP, 86)

ويلاحظ ياكبسون في فقرته الهامة كيف أن الشكلانية في النهاية قد شجعت على الدراسة اللغوية للتبدّلات والتحوّلات. وهكذا كان الرجوع للغويات مقابلاً لكل ما استعارته:

«لقد كان لهذا الجانب في التحليل الشكلاني في مجال اللغة الشعرية، مغزى كبير بالنسبة للبحث اللغوي عموماً ؛ لأنه أمدّه بدوافع هامة كي يعبر الهوة بين المنهج الدياكروني التاريخي والمنهج السينكروني. كان البحث الشكلاني هو الذي كشف بوضوح أن التبدّل والتغير ليس حالات تاريخية فحسب (كانت هناك «أ» أولاً، ثم ظهرت «أ» بعد ذلك مكانها) بل إنه كشف أيضاً أن التبدّل ظاهرة سينكرونية نعيشها فعلاً، وقيمة فنية دالة. إن قارئ القصيدة، أو مشاهد الصورة يملك وعياً حاداً بنظامين اثنين: القانون التقليدي، والابتكار الفني بوصفه خروجاً على ذلك القانون. وهذا الابتكار يُفهم بالضبط على خلفية ذلك؛ التقليد. لقد أوضحت الدراسات الشكلانية أن هذا الحفاظ على التقليد،وذلك الخروج على الشكل التقليدي في نفس الوقت، هو جوهر كل عمل فني جديد» (RRP,84)

وهكذا ساعدت الشكلانية– برفضها التخلي عن الجانب الدياكروني من البويطيقا اللغوية – البنيوية أن تصبح لغويات تحويلية.

سأنتقل الآن إلى بويطيقا القص البنيوية. كما تمثلها كتابات تزفيتان تودوروف، وأريد أن أركز على أهمية عمله بالنسبة لنظرية القص. كان لدينا وسيظل لدينا ولا شك، في تراثنا النقدي الأنجلو –سكسوني، أعمال نقدية ممتازة، وقراءات مرهفة لأعمال فردية، ودراسات مضيئة لكتاب متنوعين، بل ومناقشات مفيدة في مشكلات تكنيكية معينة مثل وجهة النظر. لكن ليس لدينا مجموعة أعمال لناقد قصصي واحد في اتساع نظامية عمل هذا الناقد الشاب. لدينا نقاد مثل فراي الذي قدم خدمة واضحة لمقولة علم النقد، ومن ثم عمل على السير في طرقها الخاصة المدهشة. غير أنه ليس لدينا في الإنجليزية دراسة مماثلة لهذه الدراسة الممتازة الشاملة للقص، الدراسة التي استطاعت أن تكون متميزة إلى أبعد حد فيما يتصل بالأعمال الفردية. وإذا وُجد علم للأدب، فإن نقاداً مثل تودوروف، أكثر من فراي، سكيتبون له الحياة.

إن توردورف يملك –إلى جانب مواهبه الشخصية– ميزة العمل انطلاقاً من موروث الشكلانية الروسية، وفي اتجاه بويطيقاه القصصية الخاصة، وهكذا فإنه يملك جهازاً مفهومياً طوّره شكلوفسكي وتوماتشيفسكي وإيخنباوم، ليس هذا فحسب، بل إنه يملك أيضا الدراسة البنيوية الممتازة للقص الشعبي عند فلاديمير بروب (انظر: «مورفولوچية الحكاية الخرافية» تكساس ١٩٦٩، و «تحولات حكاية الجان» في

(RRP, 94- 141) ويمتلك كذلك اللغويات البارعة والمرنة لدى رومان ياكبسون. لقد استفاد النقد البنيوي بشكل عام من علاقته باللغويات، لكن هذه العلاقة لم تفهم على نحو كامل، وخاصة لدى أولئك الذين يقفون على الخطوط الجانبية. ومن الممكن أن يتضح هذا بحدة، من خلال المناظرة االتى وقعت في جامعة چون هوبكنز في اكتوبر عام ١٩٦٦. كانت جامعة چون هوبكنز في ذلك الحين تعقد مؤتمراً، حضره معظم منظرى وممثلي البنيوية في مدارس الفكر الحديثة الأخرى أيضاً. ونشرت مطبعة چون هوبكنز الوقائع -التي كانت مثيرة- فى عام ١٩٧٠، تحت عنوان «لغات النقد وعلوم الإنسان: النزاعات البنيوية» (حررها ريتشارد ماكسي وايوچيينو دوناتو، وأختصرها هنا إلى LCSM) والمناظرة التي أشير إليها هنا حدثت حين اصطدم نيكولاس رويت: (وهو لغوي بلچيكي ومترجم فرنسي لرومان ياكبسون) مع رولان بارت وتزيفتان تودوروف، متهماً إياهما باستخدام لغويات ضيقة عفا عليها الزمن، ورد عليه تودوروف:

«لقد لاحظ رويت بحق أننا جميعاً، نحن الذين تكلمنا عن اللغويات هنا، قد أغرتنا مقالات قليلة لبينڤنست Benveniste ولم تغرنا آخر قضايا اللغويات. وأعتقد أن شرح هذه الحقيقة يعود ببساطة إلى نقص في المعلومات، فقد أصبحت اللغويات منذ سوسير مجالاً ضيقاً أكثر فأكثر، مجالاً يمكن أن نسميه النحو، وهو شفرة شديدة التجريد تتولد عنها الجمل. والأدب -على كل حال- نمط من الخطاب، وليس لغة، ويبدو بينڤست -مع ياكبسون- وكأنه واحد من اللغويين النادرين الذين واصلوا الاهتمام بالمسائل التى تفيد في تحويل اللغة إلى خطاب» (LCSM, 315 - 16)

وأجاب رويت بأن اللغويات ليست ضيقة بل واسعة، فردّ عليه بارت قائلاً إن السميوطيقا الأدبية تحتاج إلى لغويات لم توجد بعد. واتفق معه رويت، مع تحذير أخير من أن معظم المحاولات لتحويل المعرفة اللغوية إلى نقد أدبي، كانت مجرد محاولات انطباعية، ليس لها مصداقية أفضل من أي نوع آخر من النقد الانطباعي.

ويشي مجمل عمل تودوروف بحلين لهذه القضية. الأول: أن هناك تماثلاً أصيلاً بين أبنية لغوية أساسية معينة وأبنية قصصية أساسية (مثل الشخصية/ الاسم، السمة/ الصفة، الحدث/ الفعل)، والثاني: أن هناك علماً آخر موجوداً فعلاً يتوسط بين اللغويات والدراسة الأدبية، وهو ما يسمى: البلاغة، وهكذا يمكننا أن نجد أن تودوروف يعيد شرح تصنيف شكلوفسكي للأشكال القصصية من هذين المنظورين. فهو -أولاً- يلاحظ أن النمطين الأساسيين في الأبنية القصصية عند شكلوفسكي (الحلقات والتأطير) يتماثلان مع بنيتين نحويتين أساسيتين (التسوية في الرتبة Cordination، والوضع في مرتبة أدني Subordinatiom ، أو الاحتواء). هذه البنية الثانية تؤدي إلى تحول في نهاية قصة ما، إلى موقف يشبه الموقف الاستهلالي، أو يقف معه في علاقة تواز، مثل قصة أوديب التي تبدأ بنبوءة وتنتهي بتحققها:

«في الفقرة التي استشهدت بها فيما مضى، هناك مسألة تواز، وهذه العملية ليست سوى واحدة من العمليات التي حددها شكلوفسكي. فقد استشهد في تحليله للحرب والسلام، على سبيل المثال، بالتضاد الذي تشكله ثنائيات من الشخصيات: ١ - نابليون/ كوتوزوف ٢ - بييربيزوكوف/ أندريه بدلكونسكى، ونيكلولاس روستوف الذي يستخدم كمحور مرجعي بين هذه الثنائيات». ونحن نجد التدرج أيضاً: فكثير من أعضاء العائلة يمثلون نفس سمات الشخصية وإن بدرجات متفاوتة. وهكذا توضع ستيڤا في

رواية «آنا كارنينا» في مستوى أدني من أختها» .

«غير أن التوازي، والتضاد، والتدرج، والتكرار، هي أيضاً أشكال بلاغية. وبهذا يمكن للمرء أن يصوغ الفرضية التي تقف زراء ملاحظات شكلوفسكي: أن هناك أشكالاً قصصية هي تجليات لأشكال بلاغية» (LCSM, 127)

من هنا ينطلق تودوروف لكي يطوِّر إسقاطات مشابهة لأشكال بلاغية أخرى. وبهذا تدخل اللغويات، والبلاغة (أختها المبجلة) في دراسته للقص. غير أن النقطة التي ينبغي أن نركز عليها هنا هي أن اللغويات بالنسبة لنقاد مثل بارت وتودوروف شيء مألوف وقريب المنال: هي مجموعة من الأدوات المفهومية المفيدة، وليست علماً ملغزاً ينبغي على الناقد الأدبي أن يقاربه برهبة أو يتفاداه بازدراء جمالي. وهذا الرأي في اللغويات فيه مما يرفع من شأنها كثيراً.

حان الوقت لكي ننتقل إلى مُنْجَز تودوروف باعتباره بويطيقيًّا (ولنستخدم كلمته هو) للقص. ويعتمد هذا المنجز أساساً على عمله الموجود في الكتب الستة التالية.

(١) «نظرية الأدب» (Seuil 65) ترجمة لنصوص من الشكلانيين الروس.

(٢) «الأدب والدلالة» (لاروس ٦٧).

(٣) «ما البنيوية» (Seuil 68).

مجموعة من المقالات لخمسة مؤلفين (حررها فرانسوا واهي) وتضمنت فصولاً عن اللغويات، والبويطيقا (كتبها تودوروف)، والأنثربولوجيا، والتحليل النفسي، والفلسفة.

(٤) «قواعد الديكاميرون» (موتون ٦٩).

(٥) «مدخل إلى أدب الفانتاستيك» (Seuil ٧٠) [نختصره إلى: ILF].

(٦) «بويطيقا النثر» (Seuil ٧١).

والنطاق الذي تدور فيه هذه الأعمال يجعل من الممكن تناولها بطريقة خاصة. ولكنني أؤمن أنه يمكنني أن أصور– على الأقل– طبيعة هذه الأعمال ككل، ثم أشير إلى منجزات محددة فيها. وسأبدأ بوصف هذه الدراسات، ثم ألخصها مع مناقشة أكثر تفصيلاً لبعض مصطلحاتها المحددة.

وبعيداً عن الترجمات، والمقالة الخاصة بالبويطيقا فى «ما البنيوية» التي هي نوع من المانيفستو، لدينا أربعة كتب تتناول مباشرة بويطيقا القص كما تتجلى في نصوص محددة. وأول هذه الكتب يتخذ موضوعاً له رواية مسلسلة واحده، وينظر إليها من منظور معناها أو دلالتها. أما الكتاب الثاني فيتخذ موضوعاً له مجموعة حكايات لمؤلف واحد، ويحاول أن يستخلص منها قواعد أساسية: بنية عميقة يتم تحويلها حين تتجلى في التلفظ المحدد لكل حكاية على حدة. ويتناول الكتاب الثالث مشكلة الأنواع القصصية، ويتعامل معها من خلال نوع محدد. أما الكتاب الأخير فهو مجموعة من المقالات مكتوبة على مدار أربعة أعوام أو خمسة،

وهي تتضمن كل ما كان يشغله في الكتب الأخرى مضافاً إليه مشاغل جديدة. ويمكن لهذا الكتاب الأخير (بويطيقا النثر) أن يفيد في توضيح تيمات عمل تودوروف ككل. فهو يتضمن مقالات نظرية عن تراث الشكلانية، والعلاقة بين الأدب واللغة، والعلاقة بين البويطيقا والنقد، و«مشابهة الواقع»، والتحولات القصصية، وكيف تقرأ. وتفيد هذه المقالات النظرية- التي تستعين طبعاً بنصوص محددة- كإطار للمقالات التي تدور حول أعمال أدبية محددة، وتكشف عن جوانب معينة من البويطيقا القصصية. تتضمن الأعمال المدروسة: قصصاً بوليسية، والأوديسة، وألف ليلة وليلة، وكتابات بنيامين كونستانت [قصص، وصحف]، والديكاميرون، والبحث عن الكأس المقدسة، وبعض قصص هنري جيمس، وحكايات جيمس الخاصة بالأشباح، ونثر كليبنيكوف وأوتايود. إنه خط انطباعي ووظيفي ؛ لأن خبرة تودوروف بهذه النصوص القصصية المتنوعة مكنته من الكتابة وهو يمتلك سلطة خاصة بالأدب القصصي ككل، والقيم الخاصة بنصوص محددة. وهكذا ينبغي أن نأخذه مأخذ الجد، حين يختار مشكلة معينة ويجعل لها أهمية خاصة: «المشكلة الأكثر تعقيداً والأقل وضوحاً في النظرية الأدبية هي: كيف نتكلم عما يتكلم عنه الأدب ذاته. وللإحاطة بهذه المشكلة يمكن للمرء أن يقول بوجود خطرين منتظمين يخشى منهما. الأول سوف يقلص الأدب إلى مضمون خالص، وهو موقف يفضى إلى تجاهل الخصوصية الأدبية، لأنه يضع الأدب في نفس مستوى الخطاب الفلسفي على سبيل المثال. أما الخطر الثاني فعلى عكس الأول سيقود إلى تقليص الأدب إلى «شكل» خالص، وينكر أهمية التيمات في التحليل الأدبي. (ILF, 100- 101)

وفي هذا الموضع بالضبط تقع الحاجة إلى بويطيقا بنيوية: «فإذا كانت البنيوية قد أخذت خطوة واحده بعد الشكلانية، فهي التوقف عن عزل الشكل وتمييزه باعتباره الجانب الوحيد الذي له قيمة في العمل، بينما ظلت غير مهتمة بالمضمون. إن العمل الفني ليس شكلاً ومضموناً، بل بنية من الدلالات ينبغي للعلاقات الداخلية فيها أن تكون مفهومة. (بويطيقا النثر، ٥٤)

وفي سياق هذه المشكلة ينبغي أن نفهم عنوان كتاب تودوروف «الحدود الخطرة: الأدب والدلالة» فقد اختار رواية مسلسلة هي de laclos لكي تكون النص الذي تدور حوله هذه الدراسة ؛ ذلك أن الرسالة في حد ذاتها تطرح كل الأسئلة الهامة المتصلة بالدلالة الأدبية، وتقدم وسائل لمقاربة الإجابات. إن الرسالة القصصية توحي بلاجدوى نماذج الاتصال اللغوية والسيميوطيقية، بالنسبة للناقد الذي يريد أن ينظر في عمل قصصي باعتباره نصاً دالاً. فمعنى الرسالة يعتمد على كل العناصر في عملية الاتصال التي أوضحها رومان ياكبسون: المرسل، والمستقبل، والسياق، وكذلك الأمر في معنى العمل الأدبي. إن العمل يتضمن مرسله الخاص ومستقبله، ويشكل العلاقة بينهما. فالمؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي لايلتقيان إلا عبر هذه الأشكال الضمنية الظلّية، وهما لابد أن يشتركا في نظام الدلالة الذي يتضمن تتييما للأشياء موضوع المناقشة. وبهذا يكون لدينا في النقد الأدبي- وفي نفس الوقت- الإحساس بالعمل، وكل التفسيرات التي يمكن أن تقوم عليه.

«يمكن للمرء- مع ستندال- أن يجد أن Mile de Tourvel أكثر الأشخاص لا أخلاقية في الروابط Les liaisons ويمكن للمرء- مع سيمون دي بوفوار- أن يؤكد أن Mme de Merteuilهي أكثر الأشخاص أهمية في الرواية. غير أن هذه خارجة عن الإحساس بالكتاب فإذا لم ندنْMme de Merْ

teuil، وإذا لم نقف مع الرئيس، فإن بنية العمل ستتغير. لابد أن نأخذ في اعتبارنا في النهاية أن هناك تفسيرات أخلاقية من نوعين مختلفين تماماً: أحدهما من داخل الكتاب (أو أي عمل فني قائم على المحاكاة)، والآخر ينتجه القراء دون نظر إلى منطق الكتاب. وسيختلف هذا التفسير الأخير، على نحو ملحوظ، في القراءات المختلفة، أو بالنسبة لقراء ذوي أمزجة مختلفة (الأدب والدلالة، ٨٨).

تودوروف هنا وثيق الصلة بـ إ. د. هيرش Hirsch (يشير چيمسون إلى أن الصلة بين هيرش والبنيويين في هذه النقطة يمكن أن تعود به إلى فريج وكارناب Frege and Carnap) لكن عنده– في مناطق متعددة– أكثر مما يقدمه هيرش. أولاً: مقولته عن الإحساس بالعمل أكثر حصافة بكثير من مقولة هيرش، من الناحيتين اللغوية والجمالية معاً. ثانياً: فكرته عن الأنواع الأدبية أكثر تطوراً. وأخيراً فإنه ليس مقيداً بـ «الحلقة التأويلية»، بل يؤمن بأن النقد البنيوي يمكنه أن يصل فعلاً إلى فهم حقيقي للنصوص الأدبية، إنه يقدم لنا توضيحات موسعة ومقنعة لهذا المنهج، وهذا كله واضح في كتابه عن الفانتاستيك الذي سأحاول الآن أن أنظر فيه ببعض التفصيل.

هذه المقدمة في أدب الفانتاستيك هي مقالة فى نقد الأنواع. ولهذا فهي تبدأ بمشكلات نقد الأنواع عموماً. يلاحظ تودوروف أن مفهوم النوع مستعار من علم الحيوان، ويشير إلى أن الأنواع الأدبية مختلفة عن تلك الأنواع الموجودة في العلوم الطبيعية (وتلك الموجودة فى اللغويات أيضاً). إن كل عمل جديد– في الأدب– يحدث تغيراً في النوع ككل، وفي الأشكال الأدبية الدنيا وحدها يتم إنتاج الأعمال طبقاً لنماذج نوعية أصلية. غير أن كل الأعمال الأدبية منتمية إلى الأدب،) والأنواع الأدبية تمثل ارتباطات بين كل عمل وعالم الأدب ككل. وعند هذه النقطة يتوقف تودوروف لينظر في نظريات النوع لدى نورثروب فراي، ولينتقد هذه النظريات بهدوء وقوة، باعتبارها نظريات مهلهلة من داخلها. وفي هجومه الفعلي على نظريات فراي تتحدد أهدافه هو الخاصة: إن فراي ليس بنيوياً، إنما هو مصنِّف.

تبدأ نظرية تودوروف في الأنواع بمنهج للتمييز بين ثلاثة جوانب لأي عمل قصصي: الجانب اللفظي، والجانب التركيبي، والجانب الدلالي. يتضمن الجانب اللفظي الأسلوب أو رنين اللغة فى العمل، ومسألة وجهة النظر أيضاً: علاقة الراوي/ القارىء، والعلاقة بين الاثنين وبين الشخصيات. ويتضمن الجانب التركيبي العلاقة بين أجزاء العمل: منطقياً، وزمانياً، ومكانياً. ويتضمن الجانب الدلالي التيمات أو الموضوعات المقدَّمة. وفي دراسة الأنواع يتطلع المرء إلى نماذج العلاقة بين جوانب العمل الثلاثة، وسيكون مخطَّط النوع في النهاية نتاجاً للعمل المستمر إلى الوراء وإلى الأمام: من البنية التجريدية لنظرية النوع، إلى الأعمال الفعلية التي تشكل نوعاً فى التاريخ.

وحين ينتقل تودوروف إلى الأعمال الفعلية فى أدب الفانتاستيك، يقيم تعريفه المبدئي على تردد في عقل البطل– وعقل القارئ– بين ما إذا كان الحدث الذى يقع حقيقياً أم خيالياً، طبيعياً أو فوق طبيعي. يقول: إن هذا التردد يقع في القلب من النوع، وإذا تم حسمه فإن النوع نفسه يتغير.

وإذا ما أخذ حدث فوق/ طبيعي شرحاً طبيعياً واضحاً، فإننا نترك الفانتاستيك وندخل في الغريب. ومن ناحية أخرى، إذا تم تقبّل الحدث فوق/ الطبيعي باعتباره شيئاً طبيعياً (كما فى حكاية الجان) فإننا نغادر عن طريق البوابة المقابلة وندخل إلى عالم الخوارق. إن نوع الفانتاستيك موجود على الحط الفاصل بين جيرانه

المستقرين، ومن هنا فهو واحد من الحالات الشيقة التي أشار ياكسبون إلى أنها تستحق البحث. والفانتاستيك مهدد أيضاً بالأليجوري، التي تختزل أحداثه الإشكالية إلى صور تخفي معانيَ أخرى. ومهدد بالشعر الذي سيقلل من شأن القيمة الخاصة بالمحاكاة والتمثيل في العمل. الفانتاستيك نوع قصصي مخصوص، إنه قصّ.

من ناحية التيمات يقدم لنا الفانتاستيك مقولتين هامتين: تيمات «الأنا» وتيمات «الأنت». تتعامل التيمة الأولى مع العلاقات بين الأشياء ومن يدركها، إن تيمات «الأنا» تنطوي على تشوشات في الفهم تؤدي وظيفة في القص الفانتاستيكي: عبور الحدود بين الموضوع والروح، وتشوش الوعي- أي كل تلك الأشياء التي تربط القص الفانتاستيكي بالجنون، والتصوف، والرؤية المخدِّرة، والآراء الطفولية في العالم. أما التيمة الثانية- تيمة «الأنت» فتتعلق بتفاعل الفرد مع الآخرين. وفي الفانتاستيك تكون تلك التيمات تيمات جنسية أساساً، وتهتم بالرغبات المحظورة أو المنحرفة على وجه الخصوص:

«لقد رأينا أن المرء يمكنه أن يفسر تيمات «الأنا»، باعتبارها نقلاً للعلاقة بين الإنسان والعالم إلى داخل العمل: نظام التلقي / الوعي. وإذا أردنا أن نفسر تيمات «الأنت»، على نفس المستوى من العمومية، فلابد أن نقول إنها أكثر من مجرد قضية علاقة الإنسان برغباته، ومن ثم علاقته بوعيه. (ILF, 146)

وينظر تودوروف في النهاية إلى الفانتاستيك باعتباره ظاهرة تاريخية، باعتباره نوعاً ازدهر في القرن التاسع عشر:

«لقد عاش القرن التاسع عشر- وهذه حقيقة- في ميتافيزيقا الحقيقة والخيال- وليس الأدب الفانتاستيكي أكثر من الضمير السيىء لإيجابي القرن التاسع عشر: أما اليوم فلا يمكن للمرء أن يصدق هذا في الواقع المستقر والخارجي، ولا في الأدب الذي سيكون مجرد نسخة من واقعه (ILF, 146)

لقد تزامن تدهور القص الفانتاستيكي- تاريخياً- مع ظهور التحليل النفسي، لدرجة أن تيمات الأدب الفانتاستيكي أصبحت هي ذاتها ما يشغل البحث السيكولوجي، وهكذا فإن الفانتاستيك- الذي هو إمكانية لنظرية النوع غير مرتبطة بالزمن- ظهر واختفى في حركة زمنية لتاريخ النوع. لقد استخدم تزيفتان تودوروف -الذي عرضت منجزه هنا على نحو مبتسر- هذه الظاهرة النوعية، لكي يوضح تماماً كيف أمكن للنقد البنيوى على وجه الخصوص، أن يفعل ما أشار خصومه إلى أنه عير ممكن . كيف أمكن له أن يتعامل بفاعلية مع معنى الأعمال القصصية وحركة التاريخ القصصي، بالطريقة التي يرتبط بها كل هذا بالمعنى، وبحركة الحياة ذاتها.

❖

سوسيولوچيا الأنواع

عرض نقدي

"The sociology of genres": A Critque

توني بينيت

Tony Bennett



الفصل الرابع من كتاب توني بينيت

"Outside Litrature, London, 1990

إن تطور سوسيولوچيا الأشكال والوظائف الأدبية– ونحن نفهمها هنا باعتبارها جامعة للاستخدامات والتأثيرات معاً– يقتضي منا أن نعثر على إجابة لسؤالين اثنين على الأقل: الأول: كيف ننظر إلى العلاقة بين الأشكال والوظائف الأدبية؟ والثاني: كيف نتصور مهام التحليلات السينكرونية والدياكرونية؟ كما أنه يقتضي أن تتعاون إجابة هذه الأسئلة، لكي تفضي إلى الكشف بوضوح عن العلاقات بين مكونات التحليلات الشكلية، والوظيفية.. السينكرونية والدياكرونية.

لقد بنت النظرية الأدبية الماركسية إجاباتها على هذه الأسئلة –في الأغلب الأعم– على الفرضيات الخاصة بسوسيولوچيا الأنواع، ووفقاً لهذه السوسيولوچيا فإن أنظمة ظهور الأنواع في التاريخ، وتطورها، وتحولها وتتابعها (باعتبارها «أنواعاً من الكتابة»)– لابد أن يتم تفسيرها وفقاً للتطور الاجتماعي. وهكذا تنصب التحليلات على الظروف الاجتماعية العامة التي نعرفها من خلال الزمان والمكان الذي ظهرت فيه الأنواع لأول ولثاني مرة، ونبحث في هذا عن أسسها ودعاماتها الحقيقية، أو قل إننا نستخدمها في تفسير عمليات التطور الاجتماعي التي تنشأ عنها أنواع جديدة وتحل محل الأنواع القديمة، ذلك أننا نربط هذا بالعمليات التي تقف وراء عمليات التطور الاجتماعي، ولابد أنها تؤلف الآليات الدافعة والمسئولة عن توقيت تغير النوع واتجاه هذا التغير. إن هوية الشكل أو نسبه– تعزى إذن إلى هوية الظروف الاجتماعية التي تقف وراءه– أونسبها. وطالما كان الأمر كذلك، فإن هوية الوظيفة –ونسبها– يتحتم أن تنشأ عن تشابهات الشكل التي تشترك فيها الكتابات المنتمية إلى نفس النوع. ولقد لخص لوكاش الموقف مرة فقال:

«إن أشكال الأنواع الفنية ليست اعتباطية، بل إنها على العكس تنشأ عن عامل يتجسد في ظروف اجتماعية وتاريخية محددة. ويتحدد طابع هذه الأنواع وخصوصيتها من خلال قدرتها على التعبير عن سمات جوهرية في جانب اجتماعى/ تاريخي معين. ومن ثم فإن الأنواع المختلفة تنشأ في مراحل معينة من التطور التاريخي، وتغير من طابعها بسرعة (فالملحمة تتحول إلى الرواية)، وأحياناً تختفي تماماً، وأحياناً وعبر التاريخ تظهر إلى السطح مرة أخرى مع تعديلات معينة».

هذه الخلاصة مقنعة لأول وهلة ؛ فهي تحدد علاقة واضحة ومقنعة بين التحليلات الشكلية والوظيفية (مقنعة لأن الوظيفة– التي نفهمها هنا باعتبارها مقدرة تعبيرية– تنشأ عن الشكل). إن تحليل الشكل وتحليل الوظيفة متطابقان، وعلاوة على ذلك فهي تقترح تفرقة واضحة وسهلة من الناحية العملية بين مهام التحليل السينكروني ومهام التحليل الدياكروني ؛ إذ ينصب التحليل السينكروني على شكل ووظيفة نماذج من النوع متعايشة في الزمان، وذلك في سياق ظروف إنتاجها المشتركة، على حين ستزعم

التحليلات الدياكرونية أن آليات تطور النوع– سواء داخل نوع واحد، أو من نوع إلى آخر– هي الموضوع المناسب لها.

ومهما يكن من أمر، فإن الجانب الأهم في هذه الخلاصة قد يكون قيمتها الاستراتيجية، من حيث هي أداة المزاعم الماركسية في إيجاد دراسة لأدب تقوم على أسس تاريخية ومادية ؛ ذلك أنها قدمت وسائل مفيدة وناجعة تؤكد مثل هذه المزاعم في مواجهة ماتهتم به التحليلات الأدبية الشكلانية. إن نظرية النوع من منظورر الشكلانيين– وكما يلخصها توماس كنت Kent– «تهتم بتصنيف التقاليد الأدبية الموضوعية، والشكلية، وغير المتغيرة، والتي تظل جامدة وثابتة عبر التاريخ». ويقدم رينيه ويلك ،وأوستن وارن ملخصاً صريحاً لهذا الرأي ؛ فنظرية الأنواع كما يشيران «هي مبدأ للتنظيم ؛ إذ تصنف الأدب والتاريخ الأدبي، لا وفقاً للزمان أو المكان (الفترة أو اللغة القومية)، بل وفقاً لأنماط معينة من التنظيم أو البناء» وهكذا فإن إطلالة تاريخية/ نوعيةعامة على أنظمة ظهور الأنواع وتتابعها، تهبط بالأشكال الأدبية من عالم الكينونات والأنماط الأولى الأبدية إلى الأرض الدنيوية، حيث الواقع الاجتماعي التاريخي المتغير. وحين يحدث ذلك يبدو أننا تلقائياً نترك عبء الأدب المتحول وننتقل إلى المحتوى المحدد اجتماعياً. وحيث إنه من المؤكد على مستوى الشكل أن تأثير العلاقات الاجتماعية يجد صداه داخل الأدب، فإن مثل هذه المقاربة للنوع سيبدو أنها تجمع– في تناغم– بين مهام التحليل الشكلي ومهام التحليل الاجتماعي والتاريخي، فهي مقاربة توحي بأن الأمر ينبغي أن يعتبر مرتبطاً بالموضوع ومكملا له. وحيث إن شكل نوع ما يعتبر حاملاً للعلاقات الاجتماعية إلى داخل النص، ويعتبر في نفس الوقت طريقاً يدخل به النص من جديد إلى العلاقات الاجتماعية من خلال تأثيره على القارئ، فإن تحليلات الشكل والظروف والوظائف والتأثيرات يمكن أن تظهر جميعاً في وقت واحد وبنفس الوسائل ؛ لأنها جميعاً تختزل في مجال واحد، أي في الشكل.

لم يكن غريباً إذن أن كثيراً من إسهامات النظرية الأدبية الماركسية قد أجرت تجاربها على سوسيولوجيا الأنواع (لوكاش على الرواية، وجولدمان على التراجيديا، وجيمسون على الرومانس على سبيل المثال) بل إن منطق العلاقات التي قامت– في مثل هذه المقاربات– بين الظروف الاجتماعية، والأشكال الأدبية، ووظائفها أو تأثيراتها، يمكن بسهولة الانستوعبه. كما أن كتابات بيتربيرجر Bürger هنا– وهو ماركسي أيضاً– عن الفترات التي يمكن فيها لأنواع متشابهة من الكتابة أن توحد، وتحذيره مما يمكن أن يسمى «الوهم السوسيولوچى» ، كل هذا يدعم سوسيولوچيا الأنواع:

«إن وضع هذه المسألة في الحسبان ونحن نبحث عن خصائص تاريخية واجتماعية مشتركة، سيكون مضللاً بكل تأكيد، لأنه سيعني ضمناً أن أشكالاً فنية متطابقة وراءها أسس اجتماعية متطابقة. وهذه ليست الحقيقة بكل تأكيد. وسيكون على المرء بدلاً من ذلك أن يدرك أنه بينما تدين الأشكال الفنية في ميلادها لسياق اجتماعي معين، فإنها لاترتبط بسياقها الأصلي أو بالموقع الاجتماعي الذي يتماثل معه ؛ ذلك أنها يمكنها أن تقوم بوظائف مختلفة في سياقات اجتماعية مختلفة.»

وإذا كان الأمر كذلك، وهو كذلك بالفعل، فإن سلسلة المعادلات التي تعتمد عليها سوسيولوچيا الأنواع (اشتراك الظروف، يعادله اشتراك في الشكل، وهذا بدوره يعطينا اشتراكا في الوظيفة)– هذه المعادلات تصبح موضع شك، وتظهر مكانها مجموعة أكثر تعقيداً من الإمكانات، تكون قادرة على الإفصاح عن العلاقات بين الشكل والوظيفة.. بين التحليلات السينكرونية والتحليلات الدياكرونية. وعلى

سبيل المثال، فإن أشكال التحليل التي لا تكون مسألة الوظيفة فيها مرتبطة بتحليل الظروف الأصلية بل مرتبطة، بدلاً من ذلك، بنسيج من التحديدات -هذه الأشكال تؤدي إلى علاقات تلقٍ معنية.

هناك إذن أساس للتحفظ الذى يضع في اعتباره أن تكون مفاهيم النوع التاريخية/ النوعية ملائمة لما تتطلبه السوسيولوچيا التاريخية للأشكال والوظائف الأدبية. ومهما يكن من أمر فإن ذلك لايعني إمكانية الاستغناء عن مفهوم النوع، أو أنه ينبغي ألا يستخدم ويفسَّر على نحو سوسيولوچي. بل إن هدفي هنا هو أن أفكر من جديد في مفهوم النوع، وأن أحدد من جديد- خلال ذلك- طبيعة المشروع التاريخي/ الاجتماعي الذي يمكن فيه استخدام مفهوم النوع على نحو منتج ومفيد. وحتى أخطط لموضوعي سأقترح تحويل مفهوم النوع بطريقة مجدية، واستخدامه باعتباره أدوات لتحليل أنظمة متباينة اجتماعياً وثقافياً، في سبيل تقنين عمليات القراءة والكتابة، وليس استخدامه باعتباره نوعاً من الكتابة يصلح للتفسير الاجتماعي/ التكويني socio-genetic ومع ذلك فإن عرضاً كاملاً لمنطق سوسيولوچيا الأنواع يمكن مراجعته أولاً، وذلك حتى ندرك متطلبات هذه السوسيولوچيا ونوضح استحالة تحقّقها.

سوسيولوچيا الأنواع

وأنا أجمع المقاربات الماركسية للنوع تحت هذا العنوان، لا أقصد إشارة خفية إلى علاقة التطابق الكاملة بين مثل هذه المقاربات المستمدة من خيوط متباينة تنتمي إلى ذلك الفكر الذي يحدد تراث السوسيولوچيا الكلاسيكية. وعلى العكس، فالخلاف بين هذه المقاربات واضح فعلاً، ومستمر أساساً في الطريقة التي نتصور بها العلاقات الاجتماعية التي تقف وراء دعامات الأنواع الأدبية. وإذا كانت البنية السائدة للعلاقات الطبقية- في حالة المساعي الماركسية- يتم استدعاؤها بشكل نمطي لكي تؤدي هذا الدور، فإن السوسيولوچيين التابعين لدور كايم ينظرون إلى نظام المعايير الذي ينتظم المنتج الاجتماعي، وخاصة التناسب أو التوازن بين مثل هذه المعايير، وذلك لكي يمدوا الأنواع بأساساتها وخاماتها الاجتماعية. أو يتم التركيز أكثر- إذا كانت الغلبة لأتباع ڤيبر - على الآليات التي تصل بها أفكار وقيم معينة (مثل قيم الفردية والعقلانية) إلى الطغيان على بنية العلاقات الاجتماعية، التي تظهر الأنواع وتتطور عبرها وفي اطارها. وحالما نسمح بمثل هذه الخلافات، فإن «نمط» العلاقات الذي تقيمه هذه المقاربات بين الأنواع والبناء الاجتماعي هو -في جوهره -نفس النمط الذي تنتظم مثل هذه العلاقات من خلاله في المراحل المختلفة من التحليل. إنهما- باختصار- يختلفان على مستوى خصوصية البحث، ولكنهما لايختلفان على مستوى شكل التبرير المتضمنّ.

ومن أجل بعض التبسيط، يمكن لشكل التبرير هذا أن يُختزل إلى ثلاث لحظات: لحظة التعريف، ولحظة التحقق من الوضع التاريخي للنوع الذي نناقشه، ولحظة الشرح الاجتماعي- التكويني. وأنا أقول «لحظات moments» رغم أن «مكونات components» ستكون أوضح ؛ ذلك أن الانتقال بين هذه العمليات يتم تلقائياً في الممارسة، حيث تكون معايير التعريف مسبقة في الغالب، وتكون في ضوء أحكام مسبقة تتأمل أين ومتى أمكن أن يقال إن أنواعاً معينة تحقق ظهورها، ولماذا في هذه الظروف وليس في ظروف أخرى. ومع ذلك، سيكون من المقنع أن نستأنف عملنا وكأن تلك العمليات الثلاث تشكل لحظات

تحليل منفصلة.

تهتم العملية الأولى- لحظة التعريف- أساساً بالمحافظة على حدود النوع تحت سيطرة البحث ؛ فهي عملية تتوقف على التحقق من المعايير الشكلية التي يمكن استخدامها في تمييز النوع الذي نناقشه عن أنواع أخرى من الكتابة: (تلك التي تتعايش معه في المركب السينكروني لمجال أدبي معين، وتلك التي تسبقه أو تليه في التطور التاريخي للأنواع). وما تتطلبه مثل هذه المعايير ينحصر فيما يسميه ديريدا (على سبيل التخريب) «قانون النوع»، حيث يتم فهم الأنواع باعتبارها فئات للتصنيف:

«ينبغي أن تكون هناك سمة يمكن للمرء أن يعتمد عليها لكي يقرر أن حدثاً نصياً معيناً، أن «عملاً» معينا يتماثل مع صنف معين (نوع- نمط- صيغة- شكل.. الخ). وينبغي أن تكون هناك شفرة يمكن بها للمرء أن يقرر مسألة الانتماء إلى صنف معين بناء على هذه السمة. وعلى سبيل المثال (وهذه حقيقة متواضعة، ولكن لايمكن ردّها): إذا وجد نوع (ولنقل الرواية، إذ يبدو أن أحداً لايدحض قيمتها النوعية)، حينئذ لابد لشفرة ما أن تمدنا بسمة قابلة للتحقق، وسمة متطابقة مع نفسها تعطينا سلطة التحديد والفصل فيما إذا كان نص معين ينتمي إلى هذا النوع، أو ربما إلى ذلك النوع».

ربما نصل إلى السمات اللازمة لتعريف النوع بطرق مختلفة. ومن الشائع جداً أن يتم تعريف الأنواع وأن يتشكّل التعريف وفقاً لأدنى مستوى من السمات المشتركة في الشكل ؛ وهكذا يتم تجميع الكتابات التي تشترك في سمة شكلية واحدة على الأقل (وعادة ما تكون أدنى السمات)، حتى وإن اختلفت بوضوح في جوانب أخرى- يتم تجميعها تحت نفس النوع.

وحين تكون هذه هي الحال، فإن الأنواع يتم فهمها وكأنها أصناف عريضة، لها حدود موسعة ومرنة وحرّة في العادة. على سبيل المثال، يعّرف ب- إ. بري Perry الرواية بأنها «سرد مطوّل» يحكي قصة بغرض التسلية أكثر مما يحكيها بغرض التثقيف ؛ ومن ثم فهي قادرة على أن تحتوي بداخلها، ليس مجرد الأشكال النثرية الحديثة فحسب، بل الأشكال اليونانية والرومانية الكلاسيكية كذلك. وأحياناً يتم فهم الأنواع وكأنها أنماط مثالية تحددها مجموعة من الخصائص، وهي خصائص مستمدة من أمثلة محددة من النوع، ولكنها في نفس الوقت نادراً ما تتواجد كلها في شكلها الكامل في أي واحد من هذه الأمثلة. وإذا كان ذلك كذلك فإن عملية تعريف النوع هي أيضاً عملية تجميع لقائمة من الخصائص النوعية، وأحياناً تكون عملية مطابقة مع النصوص الأساسية التي نتوصل من خلالها للنمط المثالي من النوع. لقد أعتمد هوارد هايكروفت Howard Haycroft على هذا النهج، مفترضاً قائمة من السمات النوعية المميزة للقص البوليسي (التقليد الخاص بالحجرة المقفلة، والحل عن طريق الإدهاش، وما إلى ذلك) وعزا الابتكار في هذا القص والاستخدام النمطي -المثالي إلى بو Poe.

أما الدراسات السوسيولوجية الأكثر فعالية فيما يتصل بالنوع، فقد ميزت، على كل حال، بين الأنواع من خلال ماسماه الشكلانيون الروس «العناصر المهيمنة The dominant». وينظر إلى العنصر المهيمن، كما عرّفه ياكبسون، وكأنه «المكوّن الجامع للعمل الفني ؛ إذ يحكم المكونات الباقية، ويحددها، ويحولها» وإذا كان ذلك كذلك، فإن الأنواع تتشكل من نصوص تؤدي فيها نفس السمة الشكلية نفس الدور البنائي والمنظّم الذي يؤديه العنصر المهيمن، وتخضع كل السمات الأخرى لتأثيرها الحاكم. ومجرد

وجود هذه السمة ليس معياراً كافياً لأن يدخل النص في نوع ما، لابد أن تكون هذه السمه حاضرة وتؤدي وظيفة العنصر المهيمن إذا كان لنا أن نسلّم بعضوية النص فى النوع. وليس المهم أيضاً أن السمات الشكلية الأخرى ربما تتعايش مع العنصر النوعي المهيمن ؛ لأن هذا العنصر المهيمن «يحكم من أعلى» وظائف هذه السمات، وهكذا فإن رواية «دون كيشوت» لسيرفانتس و«المحاكمة» لكافكا قد تشتركان في أشياء قليلة، لكنهما تقعان معاً تحت تعريف لوكاش للرواية: أنها «شكل سردي تهيمن عليه الوظيفة المنسوبة لبحث البطل الإشكالي عن مجموعة من القيم الأصيلة في عالم قد انسحب الله منه، وهو الضامن لمعنى الحياة ، ذلك أن البحث عن مبدأ للسمو في كلتا الروايتين- وهو بحث يبدو مفتقداً ولكنه مرغوب فيه بقوة- هذا البحث هو الذي يحرك القصة.

من الواضح أن المنهج المستخدم في تعريف النوع له نتائج هامة، فيما يتصل بالطرق التي نتصور بها مكونات التحليل المتبقية ونصل إليها. إن تعريف الأنواع من خلال أقل السمات المتشركة فيها يؤدي -مثلا- إلى فهم الأنواع، وكأنها مقولات شديدة الاتساع، تنطوي على كتابات مستمدة من مجتمعات بعيدة - تاريخياً- عن بعضها البعض، ومتباينة بوضوح في مبادئ نظامها الاجتماعي. حينئذ لابد للجانب الاجتماعي/ التكويني من التحليل أن يركز -على الأقل- على تلك الجوانب الهامة من البنية الاجتماعية، تلك الجوانب التي قد ننظر إليها لكى تعطي للنوع أساسه الإجتماعى العام في كل السياقات الاجتماعية والتاريخية التي يوجد فيها. وهكذا، حيين يسأل بري: لماذا تعرًّف الرواية بأنها سرد نثري مطوّل يهدف إلى التسلية، وأنها لأبد أن تكون موجودة في القرن الثاني في روما (الحمار الذهبي) والقرن الثامن عشر في انجلترا- حين يسأل هذا السؤال، لابد أن يجد الإجابة في: نشأة الفردية.

وإذا كان الإجراء الخاص بتعريف الأنواع من خلال العناصر المهيمنة فيها، قد أثبت فعاليته الشديدة فيما يتصل بسوسيولوجيا الأنواع، فذلك لأنه يقدم أعلى الوسائل تركيزاً، لكي يضع الأنواع في موضعها من التاريخ، ولكي يعلل أنظمة ظهورها وتكرارها و/ أو تلاحقها في التاريخ. وبقدر ماتعرّف الأنواع -وينظر إليها- من خلال أعلى مستوى شكلي لها، فإنها أقرب إلى أن تبدو وكأنها أصناف شديدة التحديد، وبدقة أكثر: أصناف مرسومة بدقة، مع نماذج للتوزيع التاريخي والاجتماعي أشد قطعاً وأقل إسهاباً. ويميل هذا الإجراء إلى تحديد نطاق البحث، ويميل في نفس الوقت إلى فرض التركيز الشديد على المكون الاجتماعي/ التكويني من التحليل ؛ ذلك أن ما ينبغي تعليله ليس نطاقاً من السمات النوعية، بل طبيعة العنصر النوعي المهيمن وصاحب الدور. ولأن هذا أساسي في تكوّن النوع، فإن المهمة الاجتماعية/ التكوينية هي المطابقة مع جانب البنية الاجتماعية التي كانت قائمة لحظة وجود أمثلة من النوع، والتي يمكن أن تترجم إلى شيء أساسي مماثل، فتزود العنصر النوعي المهيمن بالدعم الاجتماعي اللازم له.

قد يكون من المفيد أن نميز بين نمطين من هذه التحليلات. يتعلق النمط الأول بالأنواع التي تكشف عن نموذج مؤقت ومضطرب من الوجود الاجتماعي والتاريخي ؛ فالنوع يظهر في سياق واحد، ومن ثم يختفي من مخزون الأنواع النشطة في الثقافة، ليظهر من جديد في سياقات متأخرة، وفي مثل هذه الحالات يسعى التحليل إلى المطابقة مع المبدأ الذي يحدد التنظيم الاجتماعي، المبدأ القادر على تزويدنا بعنصر نوعي مهيمن في كل سياقات توزيعها المشتتة في التاريخ. وهكذا يفسر چين دو ڤيجنود Duvignaud العنصر المهيمن في التراچيديا، بأنه يتكون من التعارض بين مطامح البطل أو البطلة والقيود المفروضة على

تحققها من قبل الكبت الاجتماعي والتقليد الاجتماعي، إنه يؤكد أن.

«التراچيديا، والإبداع المسرحي بشكل عام، تبدو بهذا متصلة بانعدام التوازن بين البنية الاجتماعية والعمل العضوي، بين العوائق والامتيازات العتيقة وبين التحرر، بين أنظمة القيم التقليدية التي أصبحت نمطية بالنسبة للأفراد الذين يوقرونها وبين حيوية الحياة الحديثة».

وهكذا، قيل إن التراچيديا اليونانية والتراچيديا الشيكسبيرية معاً لهما جذورهما في الظرف الاجتماعي المشترك للأنوميا Anomie (ونحن نفهمها هنا بالمعنى الدوركايمي، معني غياب القيود الواضحة والمعيارية الوثيقة المفروضة على المطامح الإنسانية) الذي يميز الفترتين. بل إن هذا الظرف المشترك ينظر إليه على أنه أثر للعمليات الاجتماعية المتشابهة التي تقف وراءه، مثلما كانت آثينا القرن الخامس وانجلترا الإليزابيثية موضوعاً لأشكال متشابهة من التطور الاجتماعي (من مجتمعات مغلقة وتقليدية وقائمة على مبادئ الطموح إلى المكانة، إلى أبنية تعددية ومفتوحة النهايات في مجتمعات متوجهة إلى الإنجاز). وهكذا تم تبرير السمة الشكلية المميزة للتراچيديا، عبر تحويلها إلى أعلى مستوى شكلي مشترك، يجد أقوى دعم له في أعلى مستوى اجتماعي مشترك. إن الاشتراك في الشكل قائم على اشتراك في الظروف الاجتماعية، وهذه- في النهاية- تؤدي إلى اشتراك في الوظيفة: أي فعالية التوافق مع الأصول الاجتماعية والفيزيقية التي تحكمها حالة انعدام المعيار نسبياً، وهي الحالة التي تواكب التحول من نمط اجتماعي إلى آخر.

وهناك منطق مختلف للتحليل، حين يتم فهم النوع (باعتبار أن له لحظة نشأة معينة) على أنه يملك حضوراً غير مضطرب، في إطار مخزون تاريخي خاص بالأنواع الفاعلة ثقافياً. وهذه حقيقة أكثر وضوحاً بالنسبة لتعريفات الرواية التي ترى فيها شكلاً حديثاً، وتتعامل مع نشأتها وتطورها وكأنها متزامنة مع نشأة الرأسمالية وتطوراها.

في هذه الحالة يجد العنصر النوعي المهيمن سنده الاجتماعي في العلاقات الاجتماعية، التي يتحتم أن تكون خالقة لنمط معين من المجتمع، ومن ثم تجعل من الحضور المتواصل للنوع أمراً مبرَّرا، وذلك من خلال الحضور المتواصل للعلاقات الاجتماعية المميزة لذلك المجتمع. وعلى كل حال، فإن هذا يقدم في الغالب بعداً جديداً في التحليل، بقدر ما يتم فهم العنصر النوعي المهيمن وكأنه موضوع لعملية (الإدراك المتدرج)، التي تسير جنباً إلى جنب مع التطور المتدرج للعلاقات الاجتماعية التي تدعمها وتكون مشروطة بها.

ومع أن هذا المفهوم الغائي للنوع ليس مقصوراً على الرواية، فإن منطق هذا المفهوم تطور إلى أبعد حد فيما يتصل بنظريات الرواية. وحيث إن الرواية كانت هي أيضاً النوع الذي اجتذب جل الاهتمام السوسيولوچي، فسيكون مقنعاً أن نتحقق من الشروط التي تقتضيها سوسيولوچيا الأنواع، وننتقل فوراً إلى البحث السوسيولوچي في نشأة الرواية وتطورها، وذلك حتي نوضح السبب في عدم إمكانية أن تكون هذه الشروط آمنة.

تشترك دراسات الرواية، التي تعرِّف النوع عبر السمات الشكلية التي تعطيها لدور العنصر النوعي المهيمن – تشترك في عدد من الخصائص العامة: أولاً، أنها تتفق عموماً في أنها تنظر إلى الرواية باعتبارها– وبحسم– نوعاً حديثاً ارتبطت أصوله وتطوراته وتزامنت مع نشأة الرأسمالية وتطوراتها. ثانياً أن هذه الدراسات تنظر للعلاقة بين الرواية والرأسمالية، من خلال «النص – الرئيسي» Master-text للرأسمالية، الذي يختص بهذه الجوانب من البناء الاجتماعي التي تميز الرأسمالية بوضوح عن غيرها من الأنظمة الاقتصادية والاجتماعية. وكما أن تحديد العنصر النوعي المهيمن يمكِّن الرواية من أن تتمايز عن الأشكال الأخرى من الكتابة، التي قد تشترك معها في سمات ثانوية، فكذلك يمكِّن –هذا المكون من مكونات التحليل– يمكِّن الرأسمالية من أن تتمايز عن الأنظمة الاجتماعية الأخرى التي قد تشترك معها في سمات متشابهة، وذلك من خلال «العنصر الاجتماعي المهيمن».

ونتيجة هذين الإجراءين نظام له فرعان تاريخيان، يُفهم كل منهما من خلال عنصر مهيمن (نشأة العنصر النوعي المهيمن في الرواية وتطوره، ونشأة العنصر الاجتماعي المهيمن في الرأسمالية وتطوره) والجزء الأكبر من التحليل يتكون إذن خلال السعي وراء مجموعة من التماثلات بين هذين الفرعين، وإن كانت تماثلات تخضع لتنظيم هيراركي لذلك العنصر الاجتماعي المهيمن الذي يحددها (النص الرئيسي للرأسمالية)، والذي يترجم إلى شيء يعطينا ويحدد لنا الظروف الخاصة بالعنصر المهيمن في الرواية وتطوره. أو فلنقل إن العلاقة بين هذين الفرعين يتم تفسيرها ألجورياً، من خلال العنصر الاجتماعي المهيمن في الرأسمالية، باعتبار أن ذلك العنصر تأييد لعنصر مهيمن في الرواية كان خفياً ثم أصبح واضحاً.

وحيث إن العنصر الاجتماعي المهيمن كان يُترجم إلى مجموعة من العلاقات الاجتماعية الفعلية، كانت موجودة قبل الرواية ومستقلة عنها، فإن ذلك أدى إلى نتيجة أبعد، ذلك أن العنصر المهيمن في الرواية كان يعد أثراً للعلاقات الاجتماعية التي تقع تحديداتها الأولية خارج نطاق المجال الأدبي. ومن ثم ظهرت الحاجة إلى التحقق من آليات الترابط، التي يمكن من خلالها أن نبرز تأثير العنصر الاجتماعي المهيمن داحل المجال الأدبي.

ويمكننا أن نفرق بين مثل هذه المناهج إذن، من خلال (أ) تشخيصها للعناصر المهيمنة: النوعية والاجتماعية (ب) تفسيرها للعلاقات بينهما (ج) آليات الارتباط التي تطرحها تفسيراً لأثر الثاني فى الأول. ومهما يكن من أمر، فإن هذا لا يسمح لنا– بسبب اختلاف هذه المناهج على نحو دال– بأن نحكّم منظوراتها المتنافسة في العلاقات بين نشأة الرأسمالية وتطور الرواية. وسيقتضي هذا أن نفهم مثل هذه الاختلافات، وكأنها أبحاث متعارضة حول نفس المجموعة من الظواهر الأدبية والاجتماعية وعلاقاتها المتبادلة، لدرجة أننا قد ننظر إليها حينئذ وكأنها قابلة للحل الإمبيريقي. وليست هذه هي الحقيقة، ما يحدث عادةً أننا نصادف نظريات تعمل بأدوات أمبريقية متباينة (فهي تهتم بنصوص مختلفة في إطار ظروف تاريخية متباينة) نتيجة للطرق التي يتحدد بها العنصر النوعي المهيمن في الرواية والعنصر الاجتماعي المهيمن في الرأسمالية. وهكذا تهتم نقاط البحث الرئيسية في سوسيولوچيات الرواية المتنافسة بالقرارات الحدية وآثارها، ولهدا السبب تنساق إلى ورطة شاملة لاسبيل إلى حلها.

وربما تتضح نتائج هذا إذا نظرنا في بحثين من أكثر الأبحاث فعالية في مسألة علاقة الرواية/ الرأسمالية: بحث إيان وات، وبحث لوسيان جولدمان. فعلى حين يتفقان في منطق التفسير، يختلفان في كل الوجوه الأخرى اختلافاً دالاً. إن مفهومهما للعنصر المهيمن في الرواية مختلف، وكذلك مفهومهما للعنصر الاجتماعي المهيمن في الرأسمالية، كما أنهما يختلفان في (النصوص - الرئيسية) للرأسمالية، تلك النصوص التي تحكم تحليلهما وتنظم فهمهما للعلاقة بين الفرعين التاريخيين الناتجين عن هذين العنصرين المهيمنين: أي الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية كما هي عند ڤيبر (بالنسبة لوات)، ورأس المال عند ماركس (بالنسبة لجولدمان). وهما يختلفان أيضاً في مفهومهما عن آليات الربط بين هذين الفرعين.

ولتنظر في بحث وات أولاً. يحدد وات المطلب الأول لنظرية الرواية، وهو مطلب يكمن في الحاجة إلى «تعريف عملي لخصائص الرواية. تعريف ضيق بما يكفي لاستبعاد الأنماط السابقة من القص، ومع ذلك فهو تعريف متسع بما يكفي لتبني ما يوضع في العادة داخل صنف الرواية». ويستجيب وات لهذا المطلب، فيفترض أن الرواية تتحدد من خلال ما يسميه واقعيتها الشكلية، فهي صيغة سردية محددة تميل إلى نظرة للحياة فردية، وخاصة، ومفصلة:

«والمنهج السردي الذي تجسد به الرواية هذه النظرة المفصلة للحياة ربما نسميه: واقعيتها الشكلية Formal realism. فهي شكلية، لأن مصطلح الواقعية لايشير هنا إلى أى مبدأ أو هدف أدبي خاص، وإنما يشير فحسب إلى مجموعة من الإجراءات السردية توجد مجتمعة في الرواية، ويندر أن توجد في أنواع أدبية أخرى، لدرجة أن هذه الإجرءات ربما تعتبر مساوية للشكل نفسه. الواقعية الشكلية في الحقيقة هي التجسيد السردي لمشروع لقي قبولاًحرفياً من ديفو وريتشاردسون، ولكنه كان متضمناً في شكل الرواية عموماً.: ويتلخص المشروع - أو التقليد المبدئي- في أن الرواية تقرير كامل وحقيقي عن التجربة الإنسانية، من ثم فهي مضطرة لإقناع قارئها بأن مثل هذه التفاصيل في القصة، هي ما يميز فردية الشخصيات وخصوصيات الأزمنة والأمكنة التي تقع فيها أفعالهم. إنها تفاصيل يتم تقديمها من خلال استخدام مرجعي للغة لانجده في أشكال أدبية أخرى».

وفي سبيله للمناقشة التي أفضت إلى هذا التعريف، يحذّر وات أكثر من مرة من التفكير في إمكانية الوصول إلى تعريف قاطع وواضح للرواية، ومن ثم يحذر من التفكير في إيقاف تطورها عند نقطة معينة من الزمن، وهكذا يشير وات إلى الاختلافات بين أعمال ديفووريتشاردسون وفيلدنج، وعدم وجود تأثيرات متبادلة بينهم. ثم إنه يلاحظ أيضاً أن اصطلاح الرواية لم يكن مستخدماً بكثرة حتى نهاية القرن الثامن عشر. ولم يكن أسرع من التعريف السابق إلا نظرة وات إلى الاعتراض الأبعد الذي يقول: إن كثيراً من خصائص الواقعية الشكلية لم يكن جديداً تمام الجدة، بل كان لها مايماثلها وما يسبقها في الأشكال الباكرة من الكتابة: كان هوميروس، وشوسر، وبانيان من بين الحالات التي استشهد بها وات. ويتناول وات هذه الصعوبات كما يلي:

«غير أن هناك فارقاً هاماً: عند هوميروس، وفي القص النثري المبكر، كانت هذه الصفحات نادرة نسبياً، وكانت أقرب إلى أن تكون منعزلة عما يحيط بها من سرد، ولم تكن البنية الأدبية الكلية تتجه في ثبات إلى الواقعية الشكلية، وخاصة أن البنية- في كانت تقليدية دائماً وغير محتملة الحدوث في الغالب- كانت الحبكة في صراع مباشر مع أهدافها».

ويؤثر هذا على قطعيّة الدلالة المنسوبة لخصائص الواقعية الشكلية. فنظراً لأنها لاتبدو الآن وكأنها مجرد خصائص يشيع وجودها مجتمعة في الرواية، ويندر وجودها في أنواع أخرى، بل تبدو وكأنها العنصر المهيمن فى الرواية- فإنها تتحكم في بنيتها الأدبية الكلية، ولم يكن وجودها مجرد خصائص عرضية داخل الأنواع، تحكمها عناصر مهيمنة أخرى، كما كان الحال في استخدامها الباكر. كانت هذه إذن هي الخطوة التي مكنت وات من تحديد لحظة نشوء الرواية، على نحو أشد ثقة وقوة مما كان مستعداً له من قبل. وتعد انجلترا القرن الثامن عشر- وعلى نحو مبرر- هي مهد الرواية، لدرجة أنها تحدد لحظة النضج في تاريخ القص النثري، القص الذي كان لهذه الخصائص فيه وجود هامشي في أشكال النثر الأولى، وتبلور هذا الوجود في توليفة جديدة زودته بالمبدأ الحاكم للبنية الأدبية الجديدة.

عبر هذه الوسائل إذن كان وات قادراًعلى (أ) أن يحدد الرواية بوصفها شكلاً يختلف- من حيث الكيف- عن أشكال القص النثري الأولى (ب) أن يعينً وضعية اجتماعية وتاريخية تحدد نشأة الرواية (ج) وأن يحدد، في بداياته هذه، السمة التي تعرّف النوع ككل. وهذه الخطوة الأخيرة خطوة حاسمة ، لأننا لو أمكننا اعتبار الروايات الأولى نموذجاً للرواية على إطلاقها- وهذا مايبدو أكيداً، لأننا نعتبرها أصلاً للنوع- فإن كل الأمثلة اللاحقة من النوع، ولأنها محكومة بنفس العنصر المهيمن، يمكن أن تعدّ حينئذ بمثابة عرض لنفس النمط من العلاقة مع السياقات الاجتماعية التي تقف وراءها، تماماً كما رأينا في العلاقات بين الشكل والبنية الاجتماعية، وهي العلاقات التي ميزت لحظة نشوء النوع. وهذه خلاصة ثرية، لأنها تعني أن التحليل الاجتماعي/ التكويني يكفي أيضاً- مع أنه يسمح بتميز خصوصيات الزمان والمكان- لتحليل نماذج النوع اللاحقة.

تلك إذن هي مناقشة وات للأمثلة النموذجية من رواية القرن الثامن عشر، وهي المناقشة التي سمحت له بتحديد الظروف الاجتماعية التي تطلبها شكل الرواية «على إطلاقه»:

«يبدو أن انشغال الرواية بالحياة اليومية للبشر العاديين كان يعتمد على ظرفين عامين وهامين: فالمجتمع لابد أن يعطي للفرد قيمة عالية، بما يكفي لاعتباره الموضوع الملائم لأدبه الجاد. ولابد أن يكون هناك تنوع في المعتقد والفعل بين البشر العاديين، بما يكفي لكي يبحثوا تفصيلياً عن الاهتمام بالبشر العاديين، أي قراء الروايات».

ومن المؤكد أن وات كان يبحث عن دعم لازم لتوجه أدبي كهذا، ووجده فى التوجه «الفردي المتميز» للمجتمعات الحديثة، وهو التوجه الذي يعزوه وات لسببين متآزرين: نشأة الرأسمالية الحديثة، وهو يفهمها بالمعنى الموجود عند فيبر، أي رأسمالية تحكمها أخلاق الفردية والعقلانية. والسبب الآخر هو انتشار البروتستانتية. بل إن من الواضح أن الفردية، وتجلياتها في المجتمعات التي تشربت مثل هذه الأخلاق الاقتصادية والدينية، كانت تختلف كيفياً عن أشكال السلوك الفردي في المجتمعات الأولى، فهي تدين للدور الجديد المنسوب للقيم الفردية، وذلك في تكوينها لمبدأ يحكم البنية الاجتماعية:

«في كل العصور لاشك، وفي كل المجتمعات كان بعض البشر «فرديين»، بمعنى أنهم كانوا متمركزين حول ذواتهم، متمايزين أو مستقلين عن الآراء والعادات السائدة. غير أن مفهوم الفردية ينطوي على شيء أكثر من هذا، إنه يجعل مجتمعاً بأكمله محكوماً أساساً بفكرة الاستقلال الداخلي الخاص

بكل فرد، الاستقلال عن الأفراد الآخرين، وفي نفس الوقت الاستقلال عن الولاء متعدد الأشكال لطرق التفكير والفعل القديمة التي تشير إليها كلمة «تراث»، وهو قوة اجتماعية دائماً، وليس قوة فردية».

وإذا كان هذا يشي بعلاقة تطابق بين العنصر النوعي المهيمن في الرواية والعنصر الاجتماعي المهيمن في الرأسمالية، فإنه لايمدنا بآلية للربط تشرح لنا كيف يزود العنصر الثاني العنصر الأول بأسسه ودعائمه الاجتماعية. ويؤيد هذا بحث وات عن التغيرات في نظام الإنتاج الأدبي وتشكّل الجمهور القارئ، الذي مكّن العلاقات الاجتماعية في الفردية الرأسمالية من أن تصبح ذات أثر واضح داخل المجال الأدبي. إن نشأة جمهور عريض من القراء، ونظام للإنتاج الأدبي قائم على التسويق، مكّن الرواية– على هذا النحو– من أن تطور استجابة لأذواق قراء الطبقة الوسطى واهتماماتهم (من بين هذه الاهتمامات كانت قيم الفردية متجذرة بعمق)، بينما ضعف أيضاً الأثر الثقافي لأشكال المحسوبية الأدبية، والأنواع الأدبية التقليدية التي كانت معتمدة عليها.

ومناقشة وات مقصورة بالطبع على الرواية الإنجليزية في القرن الثامن عشر، لكن الفصل الأخير من دراسته يقدم لمحة من فهمه للدرجة التي قد يمتد بها تحليله إلى روايات أخرى أنتجت في سياقات أخرى. واثنان من أشكال التعميم هذه يمكن تخيلهما: أنه بقدر ماكان الاهتمام منصباً على التطور اللاحق في الرواية الانجليزية، كان وات يفهم هذا باعتباره عملية تحدد خصائص الواقعية الشكلية وتطورها، حتى تحقق شكلها النهائي المكتمل في روايات جين أوستين. في هذا الوصف كان لابد للظروف التي خلقت الرواية أن تعطي النوع زخماً شكلياً معيناً، وهو الزخم الذي نما على طول المسار الذي حددته لها ظروف مولدها، وفي تناغم مع التطور اللاحق للعلاقات الاجتماعية (أي لفردية الطبقة الوسطى)، وهي العلاقات التي زودتها بدعاماتها الأولى. كان لابد لعلاقة الرواية/ المجتمع أن تكون فى جوهرها من نمط واحد، عبر المراحل المختلفة لتطور الرواية داخل التراث الانجليزي. وبالمثل يؤكد وات– في تعميمه الثاني لمقولته– أن الرواية لم تصبح نوعاً مهماً خارج انجلترا، إلا حين حدثت في مكان آخر ظروف مشابهة لتلك التي واكبت ظهورها الأول:

«إن مسار الأدب الفرنسي يعطينا دليلاً من نوع آخر على أهمية كل من العوامل الاجتماعية والأدبية، التي نعرض هنا لارتباطها بالتطور المبكر للرواية في انجلترا. إن الازدهار الأول الكبير للنوع في فرنسا، والذي بدأ مع بلزاك وستندال، لم يحدث إلا بعد أن وضعت الثورة الفرنسية الطبقة الوسطى في موقع القوة الاجتماعية والأدبية، القوة التي تحقق مثيلتها في انجلترا قبل قرن بالضبط، أي في الثورة المجيدة عام ١٦٨٩».

ويعرّف وات الرواية بعد ذلك باختصار، من خلال الدور المسند لمجموعة من الخصائص الشكلية. وهذه الخصائص– إذا فسرناها بأنها تعبر عن أشكال معينة من الحياة– ترتبط ببنية معينة للعلاقات الاجتماعية تجد فيها هذه الأشكال أصولها، بنية مزدوجة (في المحتوى الذي تعبر عنه الرواية، وفي الظروف المساعدة). وتبدو الرواية– على هذا النحو– محددة بعبارات قاطعة: فهي تتكون من مجموعة محددة من الخصائص المجتمعة في نماذج محددة من العلاقات فيما بينها– تماماً مثلما هو الحال في المجتمع الذي يدعمها.

غير أن هذه القطعية مضللة ؛ ففي مراجعة أخيرة لنظرية النوع، تؤكد آن فريدمان Freedman أن الإجراء الذي يتم تعريف الرواية ورسم حدودها من خلاله، يكمن في مركّب يجمع «مايشبه الروايات»

like- statementsوماليس بروايات non-statements بل إنها «تشير في إطار هذا الإجراء إلى أنه مهما يكن نظام تقديمها فإن الروايات سابقة منطقياً على مايشبه الروايات وحاكمة لوظيفتها. وهذا يعني حتماً صعوبة تحديد الخصائص المميزة للنوع على إطلاقه، دون تحديد مسبق لمجال النوع وحدوده عن طريق اللاروايات. بل إن هناك اتجاهاً إلى أن تتكاثر مثل هذه اللا- روايات، بسبب أنها تقتضي أن تكون حدود النوع آمنة إزاء جبهات عديدة في نفس الوقت. وهكذا، حتى التأسيس لاحتمالية وجود نوع محدد يعتمد على تأمين مجموعة من الخصائص، تكون احتماليتها بالنسبة للتحديد النوعي مستمدة من تحليل متعدد لحضورها / غيابها. فإذا كانت حاضرة، سيكون تحليل وظيفتها في إطار ماتضطلع به المجالات الشكلية المعروفة سلفاً للأنواع الأخرى.

ويبدو أن هذا يوحي- كما تقول فريدمان- بأن النوع لاتحدده «لا- رواية» مفردة، بل ينشأ التعريف (و«التعريف» حرفياً هو ترسيم الحدود، أكثر مما هو اكتشاف كينونة) -ينشأ وكأنه (أو ينشأ من) سلسلة من التقابلات، تحدد موضع «هذا» النوع بين أنواع أو نصوص أخري متاخمة. ونتيجة لهذا، فإن ما تسميه فريدمان «نظرية للأنواع قائمة على وصفة»، هي نظرية تحتم أن تكون الأنواع محددة عبر مجموعة من الخصائص الضرورية، تخلق يقينية نوعية محددة، ومثل هذه النظرية ستصبح محل شك. وذلك أن ما يؤخذ على أنه خصائص نوعية ضرورية لايمكن أن يكون كذلك إلا «لأنه يدخل في علاقة متبادلة مع مواضع في منظومة التقابلات». إن الأنواع- وهي تتخلق من منظومة الاختلافات (اللا- روايات)- تكون بالضرورة أبنية علائقية. وحالما نعترف بهذا، فإن قطعية الأنواع هذه تذوب في الهواء. إن الأمر لايعدو ظهوراً لأثر ناتج عن تنظيم لمجموعة من الاختلافات في بيان تفصيلي.

ولنعد إلى وات. إذاكان لنا أن نتصور الواقعية الشكلية باعتبارها العنصر المهيمن المحدِّد للرواية، فهذا لأن خصائصها المكونة قد تم فعلاً تمييزها عن أنواع أخرى من الكتابة. بل إن هذا ليس سوى بناء لهذه المنظومة من العلاقات السلبية، التي تسمح بأن يكون ترشيح الرواية للتحدد النوعي أمراً مسبقاً. لاغرابة إذن في أن نلاحظ غزارة اللا- روايات في الفصل الافتتاحي من كتاب «نشأة الرواية». وهكذا تكون خاصية رسم الشخصيات المتفردة خاصية آمنة- ربما- باعتبار أنها جانب من القطعية المكونة للرواية، وذلك عبر سلسلة من اللا -روايات: على سبيل المثال الأسماء التي لم تقم بدور الشخصية المتفردة في الكوميديا أو في القص النثري الأقدم. وكذلك كان تحدد الزمان والمكان خاصية آمنة. باعتبار أنها خاصية محدِّدة للرواية ، عبر سلسلة أخرى من اللا- روايات تفصل هذه الخاصية عن أنواع أخرى من الكتابة: على سبيل المثال أسخيلوس، وشيكسبير، وبانيان.

إن الصعوبة هنا أمر بديهي. وإذا كانت قطعية الرواية محددة في مجموعة من الخصائص، تم التوصُّل إليها عبر عملية التمييز السلبي، فإن هذه القطعية ستكون عرضة للفهم الخلافي، اعتماداً على النقاط النوعية المرجعية التي تحكم عملية التمييز هذه، كما أن هذه ليست مجرد إمكانية نظرية، إن نظريات الرواية ذاخرة، ومتعارضة أكثر في الغالب حين تعنى بقطعية تشخيصها للنوع. لكن هذه التعارضات ليست ناتجة عن أية خلافات إجرائية أو منهجية، على العكس هي ناتجة عن اتباع نفس الخطوات الإجرائية بكاملها، ولكن في إطار مفاهيم متعارضة لحقل الخلافات النوعية، الذي تدخل فيه الرواية ويتم التنظير لقطعيتها من خلاله.

ومن هنا يعرِّف لوسيان جولدمان الرواية بأنها «قصة بحث عن قيم أصيلة، بطريقة متفسّخة، وفي مجتمع متفسّخ». وعليه لابد أن تكمن قطعية النوع في بنية السرد، الناتجة عن بحث شخصية محورية عن مجموعة من القيم الأصيلة، تعيش بها في عالم يبدو أنه لايعطي لهذه القيم مساندة ولا دعماً. والسعي وراء هذه النظرية مأخوذ عموماً عن كتاب لوكاش «نظرية الرواية». وبينما تميز مقولة «اللا –روايات» عند وات أساساً، بين الرواية والأدب الانجليزي في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وبينها وبين الأشكال الأقدم من الكتابة النثرية، فإن نظرية الرواية عند لوكاش تحكمها مقولة مؤداها: أن الرواية ليست هي الملحمة. وباعتبارها النوع الخاص بعالم تخلى عنه الإله، فإن قطعية الرواية لاتكمن فحسب في اختلافها عن الملحمة، بل تكمن أيضاً في طموحها المعوق إلى إحياء الإحساس بالاكتمال الملحمي، وتوزيعه على الحياة بالتساوي.

في الملحمة، وكما يؤكد لوكاش، تنضبط حياة الأبطال عن طريق قيم لاتكون أصالتها وقوتها الجماعية ومصداقيتها موضع شك. إن الأبطال الملحميين لا يتعذبون فوق ما يحتملون، وسلوكهم اكتسبوه عن طريق التراث. وفي هذا يؤكد لوكاش أن الملحمة عكست مجتمعاً تحكم الحياة فيه معايير موثقة ومقبولة وقائمة فى إيقاع الحياة اليومية. أما في الرواية، فعلى العكس ؛ إذ يصبح البطل إشكالياً، والشفرة التي لابد أن يعيش بها ليست مضمونة، وتتوقف مسيرة الرواية على محاولاته لاكتشاف مثل هذه الشفرة وتبنيّها: إنها محاولات قُدِّر لها إما أن تنتهي إلى الفشل، أو ألا تتحقق إلا على نحو ناقص.

ويبحث جولدمان عن أساس اجتماعي يحدد ما تتميز به الرواية من قطعية، يبحث عن هذا في أبنية التبادل الرأسمالية. وينطوى هذا على نقل أليجوري لشفرة البنية السردية في الرواية، تلك البنية التي تقرأ على أنها ترميز لعلاقات كل يوم بين الإنسان والسلعة في مجتمعات تهيمن عليها الرأسمالية. فإذا كانت بنية الرواية محكومة بمسعى البطل نحو قيم أصيلة في عالم متفسخ، فكذلك تتشكل الخبرة اليومية– في الرأسمالية– عن طريق التوتر بين الرغبة في قيم استعمالية أصيلة، وتوسُّط تلك الرغبة عبر قيم تبادلية تفكك القيم الاستعمالية وتفسّخها. ويؤكد جولدمان أن هناك «تماثلاً دقيقاً» أو تطابقاً بين البنيتين، لدرجة أن الرواية يمكن قراءتها على أنها «انتقال بالحياة اليومية، في المجتمع الفردي الذي خلقه إنتاج السوق، إلى المستوى الأدبي».

وبينما يوحي هذا بأن الرواية تجسد شكلاً معيناً من الخبرة الاجتماعية، تحكمه علاقات اجتماعية رأسمالية، فإنه لايفسر آليات الارتباط التى تقع عبرها عملية التجسيد هذه. والذي يعطينا هذا التفسير هو نسخة معدلة من الأطروحة الخاصة بهامشية الفنان اجتماعياً ؛ إذ يؤكد جولدمان أن الكتاب والفنانين يعيشون الحياة وكأنها حياة «إشكالية» في جوهرها، بقدر ما يبقى تفكيرهم وسلوكهم تحكمه القيم الكيفية، حتى ولو كانوا غير قادرين على انتزاع أنفسهم كلية من وجود التوسُّط الممزِّق، الذي يتخلل تأثيره مجمل البناء الاجتماعى. إنهم يقعون في إطار البناء الاجتماعي، لدرجة أنهم يعيشون بعمق تناقضاً مستوطناً في الحياة الاجتماعية. والكتاب هم القادرون على إعطاء هذه الخبرة قالباً وتعبيراً شكليين.

وفي الوقت الذي يتشابه فيه تصور جولدمان عن علاقة الرواية/ الرأسمالية، من حيث المنهج، مع تصور وات، فإنهما يختلفان في نقطة هامة: ذلك أن «النص– الرئيسي» للرأسمالية، وكما لاحظنا فعلاً، وهو النص الذي حكم البحث، كان وراءه بحث ماركس عن فيتيشية السلعة في كتاب «رأس المال»، أكثر مما كان

وراءه بحث ڤيبر عن الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية. بل إنه ليمكننا الآن أيضاً أن نرى كيف كان توظيف مثل هذا «النص– الرئيسي» مشروطاً بتحديد مسبق لقطعية الرواية، مستمد من منظومة التقابلات النوعية التي تحكم عملية التعريف النوعي.

من الصعب أن نفّهم كيف يمكن أن نحكم على قوة/ وضعف مثل هذه الأبحاث التقابلية الخاصة بقطعية الرواية. ففي كل حالة يحمل تعريف الرواية معه مجموعة من القواعد المحددة سلفاً لقراءة العلاقة بين النصوص والبنية الاجتماعية، بل إن هناك اتفاقاً ضئيلاً إلى حد ما بين الأسس الإمبريقية التي تتبناها قواعد القراءة هذه. ففي رأى جولدمان– على سبيل المثال– أن النموذج المؤسِّس للرواية أُخذ من رواية دون كيشوت لسيرڤانتس، وهي الرواية التي وجدت أُصلها الاجتماعي– كما يشير بييرڤيلار Vilar– في تجربة الغرور المفرط، وهي التجربة الإسبانية في أوائل القرن السادس عشر. في هذه القراءة تصبح أوهام كيشوت الفروسية ترميزاً ناقلاً لشفرة وهم المال، تتوسط خلاله العلاقة بين الرغبة وموضوعها. فللمال نفس عبير القيمة الوهمية Phantasmic والأشياء اليومية، في عالم كيشوت، تستدفئ بحرارة القيم الفروسية. بل إن مسار التطور اللاحق للنوع تم فهمه على نحو مختلف. فالرواية فى رأي جولدمان –لم يسبقها ولم يحط بها تطور الفردية الرأسمالية، ولاكان مسارها مسار التحسين الدائم للتقنيات الواقعية، وإنما كان وراء النقاط المرحلية الرئيسية فى تطورها تحولات فى بنية الرأسمالية، تحولات من مرحلة من مراحل الرأسمالية إلى أخرى: من الرأسمالية الليبرالية، عبر الاحتكار، إلى الرأسمالية المتأخرة، وهو تحول يفسِّر التحول من نمط روائي إلى آخر، من بلزاك إلى روب جرييه.

وحين يتوقف استخدام منهج واحد على نظريات متضاربة لايمكن تقدير قيمة مزاعمها المتنافسة، ستكون هناك أسانيد جيدة لكي نعتقد أن المنهج متصدع بالضرورة. وحين أشار باختين إلى أن اهتمامات نظرية النوع ينبغي مراجعتها، كانت كل هذه الصعوبات في حسبانه، وخاصة الصعوبات الخاصة بنظرية الرواية. ومع المحاولات المختلفة التمييز الرواية، كنوع قد اكتمل فعلاً أكثر من الأنواع الأخرى المكتملة، كان باختين يؤكد أنه مامن أحد يستطيع أن يميز تعريفاً واحداً، أو سمة واحدة مستقرة للرواية، دون أن يضيف مراجعة ما، تنفي هذه السمة تماماً كسمة نوعية. وسواء كان الأمر كذلك أو العكس، فإن الرواية محددة على نحو شديد الحسم، وهو مايؤدى إلى اختيار نوع واحد من الرواية، باعتباره النموذج المحترم للشكل، في مقابل إهمال أشكال أخرى من الكتابة كثيراً ما نظرنا إليها باعتبارها نماذج للنوع. باختصار، ليس هناك تعريف محكم يضمن الفصل السحري للرواية عن سيولة الأنواع الأخرى، ولا تعريف مرن يغطي تكاثر أنواعها الفرعية.

ولا يمكن، في رأي باختين، أن نتجنب أولى هذه الصعوبات، عن طريق تعريف الرواية عبر دور العنصر النوعي المهيمن، الذي يرجع لخصائص شكلية معينة، ليس لها– رغم أن هذا قد يحدث في موضع آخر– نفس الوظيفة التنظيمية. وهذه الخطوة غير منطقية في رأي باختين، لأن الرواية نوع غير منته، وقدرها أن تظل هكذا إلى الأبد. فهو يؤكد أن الرواية هي النوع المعبر عن الصيرورة«The Genre of Becoming»، غير أنها– وعلى خلاف البنية الغائية في بحث وات، أو في فهم لوكاش الهيجلي لاتجاه الرواية نحو التطور سعياً لكمال ملحمي متجدد– هي نوع الصيرورة دون نهاية، أو نهائية ثابتة. الرواية بالنسبة لباختين لا

«تكون» ؛ إذ ليس لها مجموعة من الخصائص الشكلية التي يمكن أن تحددها، وإنما هي «تصير» ؛ لأنها تتغير باستمرار وتتطور، ولكن ليس في اتجاه محدد أو مرسوم سلفاً، يمليه نظام للعلاقات بين الشكل الأدبي والبنية الاجتماعية التي تميز ظروف نشأته. وحين يكون الأمر على هذا النحو، ربما لاتكون هناك قضية تعريف الرواية عبر خصائص شكلية تحكم بنيتها ؛ ذلك أن الرواية لاتملك هذا البنية، إنها لاتصل أبداً إلى نقطة من التطور تتجمد عندها خصائصها في نموذج ثابت ومحدد.

ويقترح باختين– بدلاً من هذا– ضرورة فهم الرواية باعتبارها مجموعة من العمليات المفتوحة داخل حقل الكتابة، أكثر من فهمها كشكل محدد. إن الرواية، كما يؤكد باختين، ليس لها وجود إلا كمجموعة من العمليات المتسّقة على نحو مهلهل، وعبر هذه العمليات يحدث «إضفاء الطابع الروائي» على حقل الكتابة ؛ فيتجدد هذا الحقل، ويتوسع، وتزداد إمكاناته غنى. ويلخص ميشيل هولكويست Holquist هذا الجانب من بحث باختين، فيقول:

«الرواية هي الاسم الذي يعطيه باختين لأية قوة تؤدي عملها في إطار نظام أدبي معين، لتفضح قيود ذلك النظام ومعوقاته الحرْفية. إن الأنظمة الأدبية تتألف من قوانين، و«الروائية» في جوهرها ضد ما هو مقنّن. إنها لن تسمح بالمونولوچ النوعي، ستلح دائماً على الديالوج بين مايعترف نظام أدبي معين بأنه أدب، وبين تلك النصوص المستبعدة من مثل ذلك التعريف للأدب. وما نفكر فيه على أنه رواية عادةً، ليس سوى التعبير الأكثر تعقيداً وتركيزاً عن هذا التوجه».

وقت أن كان هذا التوجه موجوداً في إطار أدب العصور الكلاسيكية والوسطى، كان مقصوراً على الأشكال الأدبية السرية. لقد أخذ شكل أدب هامشي يسخر من الأنواع الرسمية للملحمة والتراچيديا، ويحاكيها محاكاة ساخرة، لكنه أيضاً– حين دخل في تماس معها –جدد إمكاناتها ووسّعها. أما النقطة التي دخلت عندها الاعتبارات الاجتماعية والتاريخية في تحليلات باختين، فجاءت حين كان يبحث عن الظروف التي سمحت لهذه التوجهات الروائية الباكرة بأن تحتل موقع العنصر الثقافي المهيمن. ويعزو باختين هذا أساساً لتطور ثقافة أدبية متعددة الحواشي في أوائل العصر الحديث، ثقافة تتفاعل فيها لغات متعددة مع بعضها البعض، ويحيي بعضها بعضاً: (لغات لقوميات متباينة، وجدليات واصطلاحات متباينة.. إلخ) وهذا لا يعطينا أساساً لنوع جديد يتميز بقطعية محددة، بل يعطينا حقلاً متسعاً من الفعل، يؤدي إلى مجموعة من العمليات، التي لا تتصل بالثقافة الأدبية حتى الآن إلا على نحو هامشي ومتقطع. في العصر الحديث، وعلى العكس من ذلك، أصبح إضفاء الطابع الروائي منتظماً وشاملاً، أصبح المبدأ المهيمن على النظام الأدبي الحديث.

لم تبق الأنواع الأخرى بطبيعة الحال بعيدة عن تأثير هذه العملية، فباختين يقدم لبحثه عن الرواية بملاحظة مؤداها: أن الرواية تتميز أساساً عن أنواع التراچيديا والملحمة الكلاسيكية ؛ ذلك أن هذه الأنواع– بتشكلها في فترات سابقة على التسجيل التاريخي– أنجزت شكلاً مكتملاً وممتازاً، سمح لها أن تقوم بدورها كقوى معترف بها في التاريخ اللاحق للأدب، ومع ذلك لم يكن هذا حقيقياً إلا من الناحية التاريخية. وحين تصبح عملية إضفاء الطابع الروائي هي العنصر الأدبي المهيمن، فإنها تؤثر في كل الأنواع، وتضفي عليها الطابع الروائي، تماماً مثلما تصبح هذه الأنواع –بالتالي– مصادر للروائي. وإذا كانت الرواية تتميز إلى

الأبد بانفتاحها وعدم انتهائها، فكذلك ستكون الأنواع الأخرى. باختصار، إذا كان قانون النوع– كما يؤكد ديريدا– هو أن الأنواع ينبغي ألا تكون مختلطة، ومع ذلك فهي هكذا دائماً، فإن باختين يضفي الطابع الاجتماعي والتاريخي على عملية خلط الأنواع هذه، وذلك من خلال ربطها بالحركة الدائمة للثقافة الأدبية الحديثة، الحركة الناتجة عن انفتاحها على اختلاط وتداخل لاينتهي للغات والثقافات والأساليب الأدبية.

مجمل القول، إذن، أن الشروط التي يقتضيها منطق سوسيولوچيا الأنواع لا يمكن وجودها، وليس هناك داعٍ لأن نفترض أن الأنواع يمكن أن تتخلّق كأبنية أدبية محددة، تدعمها مجموعة مشابهة من الشروط الاجتماعية. ولو أننا فهمنا دراسات باختين، سيكون عندنا مايدعو إلى افتراض أن مانسميه روايات –مثلاً– يختلف من رواية إلى أخرى، بقدر ما تختلف عن الأنواع الأخرى المعروفة، ومن ثم فهي ترتبط بمجموعة متباينة تماماً من الشروط، بطرق متباينة وفي ظروف أدبية واجتماعية وتاريخية متباينة. وحين يكون الأمر على هذا النحو، تصبح إمكانية توظيف مفهوم النوع –كأدوات مميزة لتنظيم ما يتعلق بتحليل الأشكال الأدبية تحليلاً اجتماعياً / تكوينياً– يصبح كل هذا محل شك. وإذا كان للنوع أن يحتل مكاناً في إطار ما يتعلق بالبحث السوسيولوچي، فإن علينا أن نعيد النظر في نوعية التمييز الذي يمكن للمفهوم أن ينجزه، والأغراض التي يمكن أن يستخدم المفهوم من أجلها.

النوع بوصفه مؤسّسة

في الفصول الأولى من كتابه «أبحاث فلسفية» يراجع ڤيتجنشتاين Wittgenstein ظواهر كثيرة ومتباينة، نسمّيها– دون أي إحساس بالتناقض– «ألعاب games»، رغم أنه لاتوجد سمة مشتركة وحيدة تشترك فيها جميعاً:

«انظر مثلاً للأحداث التي نسميها» «ألعاب»، وأنا أقصد ألعاب القمار، والكوتشينة، وألعاب الكرة، والألعاب الأوليمبية، وما إلى ذلك. ما المشترك فيها جميعاً؟ لاتقل: «لابد أن هناك شيئاً مشتركاً بينها، والا لما سميناها «ألعاب» ولكن «انظر وافهم» ما إذا كان هناك شيء مشترك بينها جميعاً؛ لأنك لو نظرت إليها فلن ترى شيئاً مشتركاً بينها«جميعاً»، لن تري إلا تشابهات، وعلاقات، وسلسلة كاملة منها.. ولنكرر: لا تعتقد بل انظر، انظر مثلاً لألعاب القمار بعلاقاتها المتشابكة، الآن انتقل إلى ألعاب الكوتشينة، هنا يمكن أن تجد تماثلات عديدة مع المجموعة الأولى، لكن سمات مشتركة كثيرة ستسقط، وتظهر سمات أخرى. وحين ننتقل بعد ذلك لألعاب الكرة فإن كثيراً من العناصر المشتركة ستبقى، لكن الكثير سيُفقد. ويمكننا أن نتقل إلى مجموعات أكثر وأكثر من الألعاب بنفس الطريقة، ويمكننا أن نرى كيف تبرز تشابهات وتتلاشى أخرى.

ونتيجة هذا الاختبار هي: أننا سنرى شبكة معقدة من التشابهات تتداخل وتتقاطع، أحياناً تشابهات عامة وأحياناً تشابهات في التفاصيل. ولا أجد تعبيراً يصف هذه التشابهات أكثر من «التشابهات العائلية»،

ذلك أن التشابهات المختلفة بين أفراد عائلة ما: البنية، الملامح، لون العيون، المشية، المزاج، .. إلخ.. إلخ تتداخل وتتشابك بنفس الطريقة. ولسوف أقول إن «الألعاب» «تشكل عائلة».

وحين يرفض كتاب فاولر Fowler «أنواع الأدب» الرأي القائل بأن الأنواع تشكّل فئات للتصنيف، فإنه يصبح تدريباً على «الرؤية والفهم» الذين وجدناهما لدى ڤيتجنشتاين. وحين يراجع ما يسميه «المخزون النوعي» Generic repertoir (وهو جوانب الكتابة التي لها تداعيات نوعية معينة ومكتسبة، سواء على نحو فردي أو في شكل تجمعات عنقودية، في زمن أو آخر)، فإنه ينتهي إلى أنه مامن شيء يمكن أن يعدّ معرّفاً لنوع معين أو متعلقاً به كله. خذ مثلاً تنظيم مهمة القارئ، وهي أحد عناصر «المخزون النوعي» لدى فاولر: يتم تعريف القص البوليسي غالباً من خلال العنصر المهيمن الذي يحدد موقعه، وفقاً لما يسميه بارت الشفرة التأويلية، وحيث يكون اهتمام القارىء منصباً على حل الغموض الذي يحرك السرد. ومع ذلك فهناك قصص بوليسية عديدة لاتهيمن عليها الشفرة التأويلية على هذا النحو، ورغم ذلك– ولاعتبارات أخرى– ينظر إلى هذه القصص على أنها قصص بوليسية. هذه هي الحقيقة في قصة بو «الخطاب المختلس»، حيث يتبدّد من البداية أي إحساس بالغموض الذي يتطلب حلاً، ومع ذلك تعتبر القصة مؤسسة لواحد من النماذج الأولى للنوع. وقد تلعب الشفرة التأويلية أعظم دور في قصص كثيرة لاينظر إليها عادة على أنها نماذج للقص البوليسي. على هذا النحو يوضح ڤيكتور شكلوفسكي كيف تتقاطع «دوريت الصغير» لديكنز مع سلسلة من القصص البوليسية، وتركب إحداها على الأخرى، بطريقة تحافظ على المسائل التأويلية في الصدارة من اهتمام القارئ.

ومن ثم، وبدلاً من اعتبار الأنواع مقولات تصنيفية، يقترح فاولر أن ننظر إلى الأنواع– بمعنى أعمق– باعتبارها مظهراً لمنظومة مفككة من علاقات التشابه والاختلاف في حقل الكتابة. وبدلاً من أن تتصف بقطعية محددة، ربما يكون من الأفضل اعتبارها مكونة لبنية تناوبية من التشابهات تكون فيها (X) على علاقة مع (Z)، لابسبب أية خصائص أساسية مشتركة، وإنما بسبب أن كلاً منهما يحمل تشابهاً مع الآخر، وإن كانا مختلفين عن (Y)، وهكذا نرى الأنواع وهي تقوم بوظيفتها كأدوات للاستيعاب، وربما كان من الصعب مثلاً أن نبحث عن أية تشابهات أساسية بين روايات «كليف هاردي» لبيتر كوريس، ورواية بو «جرائم في رو مورچيو»، أوبين الظروف الاجتماعية التي تقف وراءهما. ومع ذلك يمكن أن ننسب هذه الروايات لقصص بو، وذلك عبر تشابهاتها مع/ أو اختلافاتها عن قصص وروايات شاندلر وهاميت، التي قد تكون بدورها متصلة بـ/ أو متميزة عن تراث سابرس وكريستي ومن إليهما، عبركونان دويل، ووصولاً إلى بو. وينبغي أن يكون واضحاً أن هذا يبني شبكة من التماثلات، بل على العكس إذ تعتمد «عملية الاستيعاب النوعي على (وتتوقف على) إقامة مجموعة من الاختلافات الدالة في إطار مجموعة نصية مترابطة ترابطاً مرناً.

وربما يوحي هذا – وعلى عكس منطق سوسيولوچيا الأنواع– بأن مفهوم النوع قابل للاستخدام السوسيولوچي في توضيح تلك الاختلافات بين أشكال مترابطة، يقف معظمها في حاجة إلى شرح سوسيولوچي. وكما هو الحال في عائلة ما، تكون التشابهات أقل أهمية من الاختلافات بين عشائرها وفروعها المتعددة. وعلى هذا لايكون المهم في وضع قصص «شرلوك هولمز» لكونان دويل، وروايات «فيليب مارلو» لشاندلر ضمن نوع القص البوليسي– لايكون المهم أن نتحقق من وجود مشترك أساسي بينها، حتى

يكون ذلك مبرراً، عن طريق التشابهات بين الظروف الاجتماعية التي تقف وراءها، بل يكون المهم أن نحدد تلك الجوانب التي تختلف فيها بوضوح (تقديمها المتباين للمدينة مثلاً)، ونعتبر هذا أشد النقاط الكاشفة عن البحث الاجتماعي والتاريخي، والمتصلة به.

ورغم القيمة البراجماتية البديهية في هذا التفسير للنوع، فإنه يظل أقرب للاعتراض النظري، إذ يفترض أن نظام التشابهات العائلية يؤلف نوعاً، يتكون من مجموعة من الاختلافات/ التشابهات غير الحتمية، التي لها قيمتها في الرصد والتوصيف. وهنا يثبت أن نصيحة ڤيتجنشتاين (مجرد النظر والفهم) نصيحة مضللة، ذلك أن المرء- في حالة النوع، بالإضافة إلى حالة الألعاب- لايعرف ماينظر إليه أو يبحث عنه، دون تحديد مسبق للمجال. ومهما يكن من أمر، وكما رأينا، فإن كيفية تحديد المجال المحتمل لنوع ما يعتمد على توظيف تلك «اللا- حالات» التي تميز النوع المقصود عن الأنواع الأخرى. ولايكون هذا إلا حين يتضح الوجود المحتمل لمجال نوعي ما، بطريقة يمكن بها أن تبدأ عملية استيعاب نصوص لنصوص أخرى داخل ذلك المجال، من خلال منظومة من التشابهات العائلية. والصعوبة البديهية هنا أن الطريقة (اعتماداً على «اللا- حالات» المستخدمة في تكوين النوع)- الطريقة التي يفهم بها النوع، في ذاته وفي علاقاته بأنواع أخرى، ربما يثبت اعتمادها على تنوع ثقافي هام.

ويلمّح فاولر إلى هذه الاعتبارات حين يلاحظ أن الأنواع «لها وجود تحدده الثقافة»، وهذا يرجع على كل حال إلى تقلبات ثقافية وتاريخية في تخليق الأنظمة النوعية. وإذا كانت الأنواع كينونات غير مستقرة، فذلك لأن الأنظمة النوعية- التي تقع في إطارها تشابهاتها واختلافاتها مع أشكال آخرى من الكتابة- هي ذاتها غير مستقرة. إن الفروق النوعية الفاعلة في أحد المجتمعات قد لاتكون فاعلة في مجتمع آخر، وهذا مايؤدي إلى احتمال أن تكون نفس النصوص موضوعاً لتصنيفات نوعية متباينة في سياقات اجتماعية وتاريخية متباينة، والقص البوليسي يعطينا حالة مقنعة في هذه النقطة. فعلى حين ينظر إلى القص البوليسي في السياق الانجليزي، على أنه متمايز نوعياً عن رواية الجاسوسية، فإن الأمر ليس كذلك في أمريكا، إذ يندرج كل من قصص الجاسوسية والجريمة تحت القص البوليسي، فيقوم بوظيفته كنوع أكثر اتساعاً.

وإذن، فإن وظيفة النوع في التمييز والاستيعاب تعتمد علي قيام منظومة من التقابلات النوعية ينتشر النوع في أرجائها، وبغض النظر عن اختلافها ثقافياً، فإن مثل هذه المنظومات النوعية متقلبة هي أيضاً وباستمرار خلال عملية التطور، باعتبار أنها تطور لأشكال جديدة من الكتابة، تسمح بطرق جديدة لتنظيم علاقات التشابه والاختلاف في مجال الكتابة. وقد ينتج هذا، أحياناً، عن إعادة البناء العنيفة والمتغايرة لمجال التقابلات النوعية التي تلغي، بأثر رجعي، المنظومات النوعية الأولى، فتوظف كتابات معينة من أنواع كانت تنتمي إليها في السابق، وتضعها في منظومات جديدة. والحق أن هذه هي بالضبط العملية التي ينطوي عليها تخلّق نوع جديد. وفي ضوء هذه الاعتبارات يشير فاولر إلى أن أفضل رأي في الأنواع أن نعتبرها مؤسسات أدبية، وظيفتها الأساسية أن تبني إطاراً للتوقعات تتم القراءة داخله في سياقات اجتماعية وثقافية محددة. إنها تشكل جزءاً مما يسميه يوري لوتمان «خارج- النص»، وهي المعارف والتداعيات والافتراضات التي تحددها الثقافة، والتي تكوّن ممارسات القراءة وتنشّطها. وتصل آن فريدمان إلى نتيجة مشابهة، بعد أن تضفي عليها تغييراً معيناً، فتشير إلى أن «مانفعله مع الأنواع ليس أن نعرفها بالضرورة، بل أن نعرف («نحكي» أو نمثل) الاختلافات فيما بينها» وهي تؤكد أن انتماء النص لنوع ما لا تحدده خصائص النص السيميوطيقية، بل

يحدده أن نفهم النص في إطار ممارسات معينة للقراءة. والنوع بهذا المعنى لايتكون إلا من تحديده وتنظيمه الخاص لممارسات القراءة التي يفترضها. وهي تؤكد بهذا أن «كل محاولات ربط منظومة الأسماء النوعية بمنظومة الخصائص السيموطيقية لابد إذن أن تبوء بالفشل». وبدلاً من البحث عن تصنيف حقيقي، تشير فريدمان إلى أن ما يهم نظرية النوع حقاً، هو الدور الذي تلعبه تحديدات النوع الفاعلة ثقافياً في الإدارة الاجتماعية لممارسات القراءة:

«في هذه الظروف، ربما تكون مهمة نظرية النوع أن تمدنا باستراتيجيات لتحليل تشابك نص ما مع الأنظمة التي يتوزع عليها، من أجل تصنيفه، ولتحليل فعاليات هذه الأنظمة باعتبار أنها هي الحاكمة لاستخدامه، ولتحليل صدامها أو تقاطعها أو اشتراكها في إطار الاسترشاد والاحتكام إلى السمطقة semio-sis ».

هذه الصياغة تتجنب كثيراً من الصعوبات المرتبطة بسوسيولوجيا الأنواع، وهي السوسيولوجيا التي تعتمد كما رأينا على ما يمكن تسميته «منطق ثقافي»، تبني به موضوعها الخاص في التحليل، اعتماداً على خصائص شكلية يتم تصورها كشيء ملازم للنوع موضع البحث. أما منهج فريدمان فهو، على العكس، منهج تكسير –الجوهر de-essentialising». والأنواع من منظور هذا المنهج، تبدو وكأنها تصورات اجتماعية وتاريخية متغايرة، لدرجة أن قوامها (الذي يكون مؤقتاً على كل حال) لابد أن يتحدد على نحو تناصّي. فباعتبارها نتاجاً لأنظمة من علاقات التشابه والاختلاف في المجال النصي تحددها الثقافة، تتحدد الأنواع من خلال العلاقات، لامن خلال شيء متأصل فيها. وتحديدها، على هذا النحو، هو دائماً تحديد مؤقت. وسواء تم إدراك النوع باعتباره شيئاً محدداً أم لا، فإن الطريقة التي يصطف بها مع أنواع أخرى أو يتمايز عنها لايتم فهمها مرة وللأبد، بل ستعتمد على أثر التغيرات التي تحدث في مكان آخر من حقل التناصّ، وأشكال التداخلات بين الأنواع التي يؤدي إليها هذا التناص.

والصعوبة الرئيسية في هذا المنظور تكمن، على أية حال، في نوع معين من التحليل المعتمد على «تكسير الجوهر» ؛ ذالك أنه في الأصل منظور أدبي. إن تفكيك مفهوم النوع كمقولة للتصنيف يتوقف على المفهوم التفكيكي للتاريخ الأدبي، حيث يتم تبرير عدم تحدد النوع بنفس الطريقة التي يتم بها تبرير عدم تحدد الدلالة عموماً. أو قل إن هوية النوع لايمكن تحديدها علي نحو قاطع، لدرجة أنه يتحتم السعي وراء الأنواع في إطار لعبة «الاختلاف»و«الإرجاء» التي لاتنتهي. وبنفس الصورة يتم تبرير ثباتها المؤقت وكأنه مجرد طريقة اعتباطية ثقافية تطالب تلك اللعبة التي لاتنتهي بالتوقف. إنها طريقة للتحكم في الـ «السمطقة» semiosis، ونتيجة لهذا فإن كل القيم التي تنسبها التفكيكية للنص الأدبي تنتقل –عن طريق النوع– إلى مجال التاريخ الأدبي عموماً. إن تحليل تمثّل النصوص الأدبية في ممارسات القراءة أصبح يعني حتمية تركيز الانتباه على أشكال معينة من التناص، تحكم صياغة مجال ما بين الأنواع، وتعزى إليها القدرة على تحديد الأشكال التفصيلية التي يتم بها انتشار النصوص الأدبية. إن دور الأنواع في النظام الاجتماعي لممارسات القراءة أصبح بهذا دوراً لايتغير (التحكم في الـ«السمطقة» semiosis) ، ويؤدي إنجاز هذا الدور إلى إخضاع الاعتبارات غير–النصية (المناسبات والاستخدامات الخاصة للقراءة) لتأثير شكل من التناص أكثر عمومية.

ومصدر هذه الصعوبات يكمن في فشل فريدمان في تحديد المكان الذي تعطيه للآراء التفكيكية في

بحثها. فهذه الآراء لها قيمة كبيرة من ناحيتين: الأولى، أنها توضح كيف ولماذا يتعذر على تصنيفات الأنواع التي اقترحها الدرس الأدبي التقليدي (والسوسيولوچي) أن تكون آمنة؟ والثاني، أنها تؤكد على الدرجة التي يتغير بها- عبر التاريخ- انتماء نصوص مفردة لنوع ما، والدرجة التي تتغير بها أنظمة العلاقات بين الأنواع أيضاً. ولكن فائدتها العملية ضئيلة، حين تأتي للسؤال كيف ولماذا يمكن أن تتغير التبدّلات فيما يتعلق بانتماء النص لنوع معين، وتخلّق الأنظمة النوعية أيضاً. إن التفكيكية- وهي ترفض الحيل التي تستخدمها أشكال التحليل المعتمدة على الجوهر- تفتح الباب نظرياً لأشكال جديدة من التحليل التاريخي، لكنها لاتقدم وسائل لاجتياز ذلك الباب، من أجل إنتاج أشكال جديدة من المعرفة التاريخية. كل ما أمكنها إنجازه هو تحويل الماضي إلى نص غير منته، يمكن أن يخضع بعد ذلك للقراءة الأدبية، وهي القراءة الواعدة- أو هكذا ينبغي- بتفكيكيتها النهائية الخاصة.

وهكذا يصبح من الخطأ تماماً أن نفترض أن عدم الاستقرار النظري للأنواع، كمقولات للتصنيف، يكمن فى عدم الاستقرار الحتمي في توظيف مقولات الأنواع السائدة في ظروف معينة. والحق، مثلما تشير آراء باختين حول الرواية، أن عدم الاستقرار هذا ربما كان من الأفضل أن ينظر إليه باعتباره ظاهرة حديثة على نحو واضح، وباعتباره أثراً لعملية المزج النوعي التي يعزوها باختين لـ «إضفاء الطابع الروائي» على الأدب، لا أن ينظر إليه على أنه نتيجة حتمية لبنية الاختلاف/ الإرجاء المنسوبة للدلالة بشكل عام. ذلك أنه مهما يكن صحيحاً أن كل أنظمة الدلالة يمكن أن تتصف بهذا، فإن هذا يستلزم على كل حال، إمكانية أن يستخدم هذا المنظور في تحليل وظيفة أنظمة الدلالة المحددة تاريخياً، وطرق انتشارها. والحق- رغم أن هذا استباق لخلاصة الفصل الأخير- أن الأفضل أن ننظر إلى التفكيكية وكأنها شكل معين من النظام الحديث للقراءة الأدبية، شكل يمثل تطبيقه في دراسة الأنظمة القديمة للقراءة الأدبية نموذجاً لاتجاه الشكلانية الأدبية غير التاريخة لتوسيع سيطرتها إلى ماوراء المجال الأدبي، وحيث تضم كل مجالات البحث فى إطار بروتوكولات القراءة الخاصة بها.

لابد إذن أن نبحث في مكان آخر عن بديل اجتماعي وتاريخي للمنطق الثقافي الخاص بسوسيولوچيا الأنواع. ومن ثم سيكون من المفيد ان نراجع مرة أخرى الاعتراضات الموجهة لهذه المقاربة، لكن الوقت قد حان لمنظور مختلف: منظور يضع الحدود بين الأنواع، ليس عن طريق الخصائص الشكلية، الجوهرية، ولاعن طريق أبنية علاقات التشابه والاختلاف، بل من خلال المناسبات الاجتماعية والتكنولوچيات التي تشكل الأنواع، باعتبارها مجالات خاصة يحددها المجتمع للاستخدامات والتأثيرات النصية، وذلك عبر تنظيمها لممارسات القراءة والكتابة. وهذا يستلزم تحويل الأنواع، ليس إلى أشكال من النصية، ولا إلى نقاط عقدية مؤقتة في إطار أنظمة محددة من التناص تحافظ على وضع الـ «السمطقة» semiosis في وضع مهدد، وهو تهديد له تأثير ضئيل- من الناحية العملية- على ظروف انتشار الأدب حارج البنية الأدبية الحديثة، التي لانود أن نجعل أثرها أبدياً.

إنما يستلزم هذا أن نرى الأنواع وكأنها أشياء يؤلفها التناص، أشياء مؤلفة في إطار مجموعات من العلاقات بين النصوص ينظمها المجتمع، وبين النصوص والقراء، وهي العلاقات التي تسود في ظروف معينة، نتيجة لأشكال القراءة وتكنولوچياتها، التي تحكم العلاقة بين النصوص والقراء. ولنقل إن هذا يستلزم أن نرى الأنواع وكأنها في جوهرها كينونات اجتماعية وتاريخية (لابمعنى أنها أبنية علاقات، وإنما بمعنى أنها

تشكل مجالات منظمة من النشاط الاجتماعي، الذي لاتشكل مكونات الأنواع إلا جزءاً منه). وبدلاً من أن يتم تفسير الأنواع الأدبية تفسيراً اجتماعياً -تطورياً، أصبح من الأفضل- بالتأكيد- أن ننظر إلى الأنواع باعتبار أنها هي نفسها -وبشكل مباشر- مجموعات من العلاقات الاجتماعية تستخدم أيضاً- وهي تبني مجال ممارسات القراءة- في تحديد ممارسات الكتابة. وهي تلعب هذا الدور المحدّد، على كل حال، لاباعتبارها مجموعة من الوقائع الاجتماعية «تقف وراء» النص، حيث ينبغي للتحليل هنا أن يقرأ النص من خلال تغطية هذه الظروف، وإنما تؤدي هذا الدور باعتبار أنها مناطق منتظمة من النشاط الاجتماعي، يستجمع ممارسات القراءة التي يتطلبها لكي تسانده.

أنظمة الأنواع: الإنتاج، القراءة.

«في ملاحظاتنا السابقة، وخاصة عند مقارنة الرواية التاريخية بالدراما التاريخية، استطردنا في توضيح أن كل نوع كان انعكاساً خاصاً للواقع، وأن الأنواع لايمكن أن تنشأ إلا انعكاساً لحقائق الحياة النمطية والعامة التي تحدث بانتظام، والتي لايمكن أن تنعكس في الأشكال التي كانت متاحة حتى ذلك الوقت.

إن الشكل المحدد.. إن النوع لابد أن يقوم على حقيقة للحياة محددة. وحين تنقسم الدراما إلى تراچيديا وكوميديا (ولن ننظر إلى المراحل الوسطى)، فإن السبب يكمن في حقائق الحياة التي تعكسها هذه الأشكال، وتعكسها «على نحو درامي».

لا يمكننا أن نطلب وضعية أكثر إحكاماً لمنطق سوسيولوچيا الأنواع. والحق أن الغموض في اصطلاحات لوكاش (التذبذب بين «حقائق الحياة Facts» و«حقيقة الحياة Truth of Life »)تعكس مواءمة صعبة نسبياً بين التراث السيميلي «نسبة إلى چورج سيميل» في سوسيولوچيا الدراما الباكرة عنده، والمفهوم الماركسي القائم على مقولة الفنية التحتية والبنية الفوقية. ومع ذلك، فإن من الواضح بالنسبة للوكاش أن المشكلات المحورية فى نظرية النوع تتعلق بفك مغاليق العلاقة بين أشكال الحياة وأشكال الكتابة اللتين تتحددان اجتماعياً، وذلك حتى يتم الكشف عن تأثير الأولى في الثانية. الشكل الأدبي هنا ينبثق عن الظروف الاجتماعية بوصفة نتيجة محتومة لها. حينما تظل مثل هذه الظروف ثابتة نسبياً، فإن مخزون الأنواع يظل كذلك أيضاً. والعكس حينما تتغير ظروف الحياة، فإن هذا لايمكن أن ينعكس- على نحو مناسب- في الأنواع القائمة. وحينئذ تأتي أنواع جديدة إلى الوجود لكي تحقق هذا الهدف. وربما كان أكثر الأشياء دلالة، هو جدال هيجل في أن حالة خصوصية النوع لايمكن تأييدها، إلا إذا أمكن توضيح أن شكلاً معينا من الكتابة يعتمد على- أو يعبر عن- ظروف اجتماعية معينة. وهو بهذا يدحض الرأي القائل بأن الرواية التاريخية يمكن اعتبارها نوعاً في ذاتها، على أساس أن إجابة السؤال الحاسم هنا (أيُّ حقائق الحياة تقف وراء الرواية التاريخية؟ وكيف تختلف هذه الظروف عن الظروف التي ينشأ عنها نوع الرواية عموماً)- إجابة هذا السؤال لابد أن تكون: لاشيء.

إنني أسعى إلى التشكيك في معقولية مثل هذه المقاربات للنوع، من خلال إخضاع الإجراءات التي تعتمد عليها لنقد تفكيكي (لطيف). لقد أصبح من المؤكد أن الأنواع لايمكن توصيفها من خلال قطعية

محددة، وبطريقة تقتضي «تدبيسها» في خصائص أبنية اجتماعية بعلاقة تطابق كاملة. وفي نفس الوقت راعيت حدود مثل هذا النقد التفكيكي الخالص. إن مجرد الإلحاح على أن الأنواع غير محددة– كما أشير من قبل –لا يسهّل تحليل العمليات التي تتخلّق الأنواع من خلالها– في سياقات معينة– وكأنهامجالات محددة للعلاقات الاجتماعية، مجالات تستدعي ممارسات كتابة معينة، وتستدعي في نفس اللحظة استخداماتهاالاجتماعية.

ودور هذه الاعتبارات على كل حال ليس مقصوراً على نظرية الأنواع. وكما لوحظ في البداية، فإن سوسيولوچيا الأنواع تقدم حالة نموذجية للمنطق الذي يحكم التحليلات المنتشرة في المقاربات الماركسية الكلاسيكية والمقاربات السوسيولوچية لدراسة الأدب. ومن ثم فقد أخذت نقداتي لسوسيولوچيا الأنواع في حسبانها غرضاً عاماً: أن تدرك الافتراضات المسبقة والثغرات المتأصلة في هذه الطريقة الخاصة من إضفاء الطابع الاجتماعي والتاريخي على التحليل، وأن تقترح –على ضوء ذلك– منطقاً بديلاً للتحليل، يكون أفضل في قدرته على تفسير تشابك النصوص والعلاقات الاجتماعية.

أو فلنقل– ولنكن أكثر وضوحاً– إنه أقدر على تفسير تشابك النصوص «في» العلاقات الاجتماعية ؛ ذلك أن المشكلات الملازمة لسوسيولوچيا الأنواع مستمدة أصلاً من المفاهيم المتناقضة عن العلاقة بين الأدب والمجتمع، وهي العلاقة التي تحفر آثارها عند كل منحنى. وليست المشكلة أن مثل هذه المفاهيم تنكر الدور الفعال للأدب في الحياة الاجتماعية ؛ فاختراع استعارة بصرية ملائمة (الأدب كانعكاس حقيقى أو مشوه، أو الأدب كتقديم لرؤية أيديولوچية) يؤكد دائما إمكانية وجود هذا الدور، وإنما تكمن المشكلة في الحقيقة القائلة بأن علاقات الأدب/المجتمع تم التنظير لها دائماً من منظور أنهما من البداية مستقلان، وفي إطار مفهوم هيراركي لعلاقات الحتمية بينهما، مما يستلزم أن تكون اجتماعية الأدب كامنة في الطرق التي يتشكل بها عبر الجهود الاجتماعية (وليس الأدبية). وهذه الصياغة للمسألة هي التي أفضت –بالطبع– إلى مشكلة المواقف الوسط الشهيرة، مشكلة كيفية التنظير للارتباط بين الأدب والمجتمع، في نفس الوقت الذي نحافظ فيه على التمييز بينهما أيضاً. ومع ذلك، ليست المشكلة في كيفية تعقّدأو غموض الدور المنسوب لمثل هذه المواقف الوسط، فهذه الطريقة في فهم المشكلات تنطوي على منظومة محددة من الأسبقيات، يأتي فيها المجتمع أولاً على الدوام، ثم يتبعه الأدب كأثر محتوم له (مهما يكن ذلك على نحو غير مباشر). ونتيجة لهذا، فإن دور الأدب في تخليق العلاقات الاجتماعية يتم تصوره دائماً وكأنه ظاهرة ثانوية أساساً، ومعتمدة على آلية لاتتغير: طبيعة وعي المجتمع التي يستمدها الدارس من بنية النص الأدبي. وبهذا الفهم يكون دور الأدب في المجتمع علي الدوام قائماً على رد الفعل، ومتوقفاً على التعديلات التي يجريها على علاقات اجتماعية محددة فعلاً، وهي تعديلات ربما نتوقع أن تنبثق عن تأثيره على ذاتيات أفراد المجتمع، المحددة فعلاً ودائماً.

وعلى العكس– فى المنظور الذي أحبّذه هنا– ربما يكون من الأفضل أن ننظر إلى الأدب باعتباره موقعاً مؤسسياً، يعطينا مجموعة محددة من الشروط التي تجعل العلاقات الاجتماعية الأخرى فعالة، بقدرما ستعطينا هذه العلاقات شروطاً تجعل الأدب فعالاً. ويلمّح رايموند ويليامز إلى مثل هذا الفهم، حين يؤكد أن «العلاقات المتغيرة التي تكون بديهية في الممارسة المتغيرة للكتابة.. هي في حد ذاتها علاقات اجتماعية

وتاريخية »، ويقترح ضرورة أن تركز دراسة تاريخ ممارسة الكتابة على «كيف تصور الناس علاقاتهم في هذه الممارسة التي تتزايد أهميتها، وكيف وسعوا هذه العلاقات، وأدركوها، وغيروها..» بهذا المنظور يعد الأدب، في حد ذاته ويشكل مباشر، مجالاً من العلاقات الاجتماعية، مجالاً يتفاعل مع المجالات الأخرى التي تنتظم فيها العلاقات الاجتماعية وتتخلّق «بقدر ما تتفاعل معه هذه العلاقات، وعلى نفس المستوى». ومن هذا المنظور، لاتبدو الأنواع وكأنها انعكاس عبر وسيط، أو انعكاس لمجتمع، ولاتبدو وكأنها إنتاج سيميوطيقي خاص للأيديولوچيا (كما لو كان المجتمع أو الأيديولوچيا لهما وجود محدد وواضح يمكن وصفه مستقلاً عن فعاليات المجال الأدبي)– بل تبدو الأنواع وكأنها مجال خاص من الفعل الاجتماعي متورط في– ومتراكب مع– تخليق وتوظيف علاقات القوة السياسية والأيديولوچية ونزاعاتهما.

ودور هذا المنظور في نظرية النوع أمر واضح ؛ فمهامّ نظرية النوع لا تتوقف على فك شفرة ما تتركه «أشكال الحياة» المحددة اجتماعياً من أثر على أبنية الأشكال الأدبية وأنظمة تتابعها، بل إن ما يعنيها هو الطرق التي تعمل بها أشكال الكتابة (وهي الأشكال المدركة ثقافياً كأشكال نوعية واضحة في السياقات التي نبحثها) في «أشكال الحياة» (وهي الصيغ الخاصة بالإجتماعية المنظمة)، التي تؤلف أشكال الكتابة جزءاً منها. بل إن هدف نظرية الأنواع أن تختبر ما «تقوم به» الأنواع في إطار صيغ الاجتماعية هذه، وكجزء منها، لا أن تكشف كيف تتحدث شروط هذه الصيغ المحددة عبر الأنواع.

ويقدّم كتاب ستيفن هيث Heath «التهيئة الجنسية» بياناً يوضح خطوط البحث النظري التي تتفتح حالما نتبنى هذا الموقف. فبدلاً من أن يقارب هيث الرواية باعتبارها شكلاً محدداً يتم تفسير خصوصياته عبر مجموعة من الظروف الاجتماعية التي تقف وراءه، ينظر إليها وكأنها تشكيل لجزء من ثقافة أوسع (ثقافة «الروائية»)، وهي الثقافة التي تركت أثرها– منذ القرن التاسع عشر– على «الحكي الثابت لعلاقات الأفراد الاجتماعية، وذلك بتنظيمها للمعاني من أجل فرد ما في المجتمع». وليست هذه مسألة تعرية لأشكال من الفردية محددة فعلاً تعبر عنها الرواية، وإنما ينصب الاهتمام على دور الروايات (وليس الرواية) – جنباً إلى جنب مع أشكال الكتابة والممارسة– في تخليق وتنظيم أشكال اجتماعية معنية من الفردية، وحين نرى الروايات في هذا الضوء، سيتم بحثها بالنظر إلى فعالياتها كأجزاء من تكنولوچيا ثقافية موسعة– وإن كانت محددة تاريخياً– لتشكيل الذات.

ومع أن هيث لايعطي لمسألة الجنس مكانة المنطقة الاجتماعية الوحيدة، التي تلعب الروايات بالنسبة لها دوراً في تنظيم الحياة الاجتماعية، فإن اهتمامه الخاص ينصب على الدور الذي تلعبه الروايات في التنظيم الاجتماعي للسلوك الجنسي. وفى هذا السياق يختبر هيث نتائج التغير الجنسي الذي حدث في فعالية «الروائية»، وهو التغير الذي ارتبط بالتحول من الزواج إلى هزّة الجماع orgasm، باعتبار أن هذا التحول هو الشكل النمطي للحل السردي في الرواية. هذا التحول في «الاقتصاد الجنسي» للكتابات الروائية تم التنظير له وتم وصفه بالرجوع إلى الفكرة الجنسية المرتبطة بنشأة علم الجنس في القرن العشرين. ولا شيء من هذه التطورات يتم تفسيره– على كل حال– وكأنه السبب في نشأة الآخر، بل إن هذه التطورات تتداخل وتتفاعل في دراسة هيث، لاعلى مستوى الخطاب فحسب، بل أيضاً على مستوى المؤسسات التي تنتجها وتتداولها (على سبيل المثال– الحدود المنتهكَة بين القصص وتقارير علم الجنس المنشورة في مجلات إباحية–

ناعمة) بوصفها أجزاء من الأدوات والتكنولوجيات المترابطة لتنظيم الهويات والتصرفات الجنسية. كما أنه نُظرَ إلى هذه التطورات وكأنها انعكاس لـ – أو شيء تحض عليه – التغيرات في السلوك الجنسي، أو تغيرات في الموقف من الجنس تقع في شريحة من المجتمع، تظن أنها آمنة بانعزالها عن تأثيرات الخطاب الأدبي والطبي والعلمي. ويؤكد هيث أن مثل هذا الرأي لن يثبت على محك النقد والتحليل، ذلك أن الحياة تخترقها وتصنعها –كـ «حياة»– التمثيلات التي تستوعب كل الخبرات وتقدمها وتنظّمها، وبعبارة أخرى فإن التصورات الروائية عن الجنس تساعد في تنظيم مجالات الاجتماعية، التي تتشكل في إطارها قدرات وهويات جنسية معينة: إن هذه التصورات من بين الأدوات– أو الحركات– الاجتماعية لأشكال معينة من الجنسية.

ما النتائج التي نصل إليها من هذا التأمل في مكانة نظرية النوع فيما يتعلق بتاريخ الأدب؟ بقدر ماتهتم مثل هذه الدراسات بتغطية مجال الوظائف، والاستخدامات، والآثار التي تسهم النصوص الأدبية من خلالها في تشكيل صيغ محددة من الاجتماعية المنظمة، وذلك خلال الفترة الأولى من إنتاجها/ وتلقيها– بقدر هذا، فإنها تقتضي مجموعة من الإجراءات المعاكسة تماماً لإجراءات سوسيولوجيا الأنواع ؛ ذلك أن عمليات تخلّق النوع– كما رأينا– وهي العمليات التي تميز هذه المقاربة، تقتضي تخليص النصوص الأدبية من أنظمة النوع التي توزعت هذه النصوص عليها من البداية، حتى يمكن بعد ذلك رسم حدودها مع النصوص الأخرى، على أساس الخصائص الشكلية المشتركة التي يعتقد أن تعريف النوع يهتم بها. كما تقتضي هذه السوسيولوجيا أيضاً تخليصها من أنظمة الأنواع المرتبطة بظروف إنتاجها الأول، بحيث يمكن– بقوة– متابعة البحث عن ظروف اجتماعية مشتركة تقف وراءها. إن تخلّق روبنسون كروسو في رأي وات، باعتبار أنها نموذج مؤسس للرواية وباعتبارها شكلاً أدبياً محدداً، يعتمد –وكما يؤكد أيان هانتر Hunter– على تخليصها من النوع الأدبي الخاص بتقارير السلوك البيوريتاني، ومن أشكال قراءة هذه التقارير. ومن ثم، فإن هذا المنهج في سوسيولوجيا الأنواع، وعلى عكس مايدو، هو منهج غير تاريخي تماماً، إذ تقتضي إشكاليته نظرة شاملة لمثل هذه الحقائق التفصيلية في التاريخ الأدبي، وذلك حتى يبني هذا المنهج موضوعه في النهاية.

وعلى العكس من ذلك، إذا كان التحليل التاريخي تعرية لمناطق الاجتماعية وصيغها، التي كانت أشكال الكتابة فاعلة في سياق ظروف إنتاجها الأول، فإننا ينبغي أن نأخذ في الحسبان إقامة نظام للاختلافات النوعية (منظوراً إلى هذا النظام كمجال مختلف من الاستخدامات الاجتماعية) يكون سائداً في ذلك الوقت، من خلال تأثيره على الاستراتيجيات الجنسية وظروف التلقي معاً. بل ينبغي أن نأخذ في الحسبان أيضاً الهياكل المؤسسية المحددة التي تحكم توزيع النصوص الأدبية، حتى نتكهن بمناطق الاجتماعية التي كانت هذه النصوص– في كل مرة– مرتبطة بها وفاعلة فيها، كأجزاء من تشكل الذات.. تشكّل القومية أو تشكّل الطبقة على سبيل المثال.. أو تركيبة من هذه التشكّلات.

ويقدم الفهم المعدَّل لشيكسبير لدى «التاريخيين الجدد» أفضل مثال للنوع المختلف– حتماً –من التفكير الاجتماعي والتاريخي، الذي يحدث حين نأخذ مثل هذه الاعتبارات في الحسبان. ونحن نعرف جيداً الدور الذي لعبه عمل فوكو Foucault في حفز «التاريخيين الجدد» على قراءة شيكسبير، من منظور المكانة التي احتلها المسرح في استراتيجيات فضح القوة الملكية التي ميزت السياسات الإليزابيثية والجاكوبية. ومهما يكن من أمر، فإن تقديرهم المختلف لما قام به عمل شيكسبير في سياق هذه العلاقات السياسية،

اقتضى إرجاء الافتراضات الخاصة بتحليل النوع. (وهو المطلب الذي سبق أن طالب به فوكو)، وذلك لكي يروا استراتيچيات الدراما من خلال علاقاتها بالروابط التناصية ،والروابط المؤسسية، وهي الروابط الملازمة لظروف الإنتاج الأولى الخاصة بهذه النصوص. وبحث ليونارد تينينهاوس Tennenhouse «سلطة تحكم العرض»power on display بحث شيق فى هذا المجال ؛ إذ نلاحظ الحيل التي يلجأ إليها لكي يتجنب فرض مصطلحات الدراسة الأدبية الحديثة على نصوص شيكسبير، رابطاً هذه النصوص بالأحاديث أو التصريحات الملكية، وبتقارير العرض وتقارير البرلمان، أكثر مما يربطها بمراحل متقدمة أو متأخرة في تطور الدراما. وبهذا يؤكد تينبنهاوس على الجوانب التي وجد أن من الضروري عندها التخلص من فرضيات دراسة النوع التقليدية، حتى يفتح المجال للإحساس بالآخرية التاريخية الحادة للعلاقات السياسية، التي كانت دراما شيكسبير مرتبطة بها لحظة ظهورها:

«وبنفس القدر الذي يؤدي به مسرح عصر النهضة وظيفة مختلفة تماماً عن مسرح القراءة، يمكننا أن نفترض أن مسرحيات شيكسبير -وعلى خلاف شيكسبير المكتوب- لم تكن محصورة في إطار جمالي ما. لقد كانت منفتحة على نطاق أوسع من الأحداث، وعلى منطق مجاوز للأنواع بوضوح. وإذن، ففي دراستي عن دراما شيكسبير، تتعاون صناعة المسرحية مع صناعة الحكم في إنتاج مشاهد السلطة، فاستراتيچيات المسرح تشبه استراتيچيات المشنقة، فضلاً عن شبهها مع استراتيچيات الأداء في البلاط، في مراعاتها لمنطق مشترك فى التصوير، منطق يحافظ على سلطة الملك ويظهرها في نفس الوقت، وهذا منطق يتعارض في جوهره مع المنطق الملازم لدراسات النوع، التي من نمط دراسة فراي»

لماذا هذا؟ كما قال تينينهاوس في وقت مبكر: لأن «نظام المسرحيات الموجود في المقولات النوعية يفصل العمل- أوتوماتيكياً- عن التاريخ، ويعتمد على البناء الداخلي للمعنى في العمل»، إنه نظام يسمح لدور «المنطق الثقافي الكامن في شكل معين» أن يكون بديلاً لتقلبات الصراع السياسي وملغياً لها، وهي التقلبات التي تحدد أشكال العلاقات التناصية والمؤسسية الفعالة، والمنظِّمة للصيغ العينية والمختلفة تاريخياً لانتشار النصوص الأدبية. وتشكل سوسيولوچيا الأنواع عائقاً فعلياً بالنسبة لتطوير إطار نظري يصلح لمتابعة مثل هذه الاهتمامات ؛ فبلاغتها القائمة على إضفاء الطابع التاريخي والاجتماعي تحولت- وبعد فحص دقيق- إلي مجرد قناع لمفهوم النوع التقليدي، الذي يفصل- برغم زركشاته السوسيولوچية- النصوص عن علاقاتها التناصية والمؤسسية والسياسية التي تنظم صيغ انتشارها الاجتماعي. إن سوسيولوچيا الأنواع، وهي تفعل ذلك، تشكل في الواقع تقليداً أدبياً خالصاً، وإن كان تقليداً يبدو أن له أصوله في نسيج العلاقات الاجتماعية. ولو تجنبنا هذه الصعوبات سيتحتم رفض الإجراءات التي تستخدمها سوسيولوچيا الأنواع في تكوين أنواع أدبية، تسعي بعد ذلك لتفسيرها تفسيراً اجتماعياً- تطورياً.والحق أن الاهتمام الملائم لنظرية النوع ليس تعريف الأنواع (فذلك راجع فقط إلى مجموعات من الفرضيات ذات الطابع المؤسسي تنتظم بها ممارسات القراءة المعاصرة)، وإنما ستهتم بفحص تخلّق الأنظمة النوعية وقيامها بوظيفتها. وعلاوة على ذلك، وكما أثبت تينينهاوس، فإن هذا يقتضي أن تحرر الدراسات نفسها من التعريفات القائمة والمعمول بها للنوع، وذلك حتي تحيي أنظمة العلاقات التناصية والمؤسسية التي تنظم مجال العلاقات السياسية والأيديولوچية، وحيث تقوم أشكال الكتابة فيها بدورها في تنظيم ظروف إنتاجها واستخدامها وتلقيها (مدركة بالطبع أن هذه الظروف قد تكون مختلفة، وربما متناقضة).

حين نقول هذا، لن يكون هناك مبرر لوجوب أن تحتل لحظة نشوء النوع مكانه عالية في مثل هذه الدراسة، بل على العكس، وكأن الكتابة بطبيعتها الخاصة تضمن حقها الشرعي في أن تدرج من جديد ضمن مجموعات جديدة من الروابط التناصية ؛ وبالتالي تدرج ضمن مجموعات جديدة من العلاقات الأيديولوچية والسياسية وأشكال الاستخدام المؤسسي.. وهلم جرا. ويلمح تينيهاوس إلى تلك الاعتبارات في ملاحظاته التي استشهدنا بها في الفقرة السابقة، وهي الملاحظات التي تتعلق «بمسرح القراءة» ، والعمليات التي تم بها «توظيف شيكسبير الحديث» ؛ فقد وضع تينيهاوس في اعتباره وهو يستخدم «مسرح القراءة» ، الأشكال الجديدة للتوزيع الاجتماعي لنصوص شيكسبير، الأشكال التي نتجت فى القرن التاسع عشر، عن تطوير شفرات للقراءة حولت هذه النصوص إلى خامات أصلية لمجموعة من الخطابات والبيداجوجيات، كان هدفها إنتاج أشكال محددة من الشخصية الاجتماعية. ومهما كان حقيقياً احتمالية توظيف درامات شيكسبير في البداية كأجزاء من تكنولوچيا السلطة السياسية تركزت على البلاط، فإن هذا لا ينفي توظيفها لاحقاً كأجزاء من تكنولوچيا ثقافية لتشكل الذات، تكنولوچيا تركزت على المدرسة ثم على البيت في القرن التاسع عشر. ولا يمكن لنظرة على التوظيف السابق أن تلقي ضوءاً على التوظيف اللاحق: ذلك أن التوظيفين مسألتان مختلفتان، تقتضيان تحليلات منفصلة للروابط التناصية والمؤسسية المتعددة، التي نظمت أشكالاً محددة تاريخياً، توزعت بها أعمال شيكسبير اجتماعيا.

ومع ذلك، وكما رأينا، نحن في حاجة للعناية بالطريقة التي يتم بها فهم التغير في ممارسات القراءة. ويؤكد چون فراو Frow أن الاصرار على أن المعنى والاستخدام ليسا أمرين قارين في النصوص، وليسا مدرجين فى إطار العلاقات الداخلية– هذا الإصرار لم يراع قدرة الثقافة على السمطقة semiosis التي لاحدود لها. إن الإصرار على أن المعنى والاستخدام ليس قارين في النص لايستلزم– عملياً– أن يكونا متعددين. كل مايؤدي إليه هو تركيز الانتباه على الآليات التي تنتظم بها «تعددية المعنى المحدد والمستقر، بالنظر إلى تعددية السياق» وماذا يستلزم هذا؟

«بدلاً من أن يتم التفكير في النص على أنه كينونة ثابتة لها بنية محددة، نتصور أنه كينونة متبدّلة وغير مستقرة، منظومة من العلاقات المتبادلة والمتغيرة مع منظومات أخرى، وهكذا تصبح النصية وظيفة لشبكة تناصية، ووظيفة للمؤسسات (النظام الأدبي– نظام القراءة– شفرات النوع) ، سواء ظلت كما هي أو تغيرت.

ومن ثم فإن مركز التحليل ينتقل إلى تعددية مانتصوره عن النصية، دياكرونياً (باعتبار أنها توصيفات مسلسلة للنص) ، وسينكرونياً (باعتبارها صيغاً متضاربة من التشكل الاجتماعي) .. إن «النص» ليس منفصلاً عن تشكلاته ومحدّداته المختلفة، و«معناه» أصبح نتاجاً لتواريخه المتعددة، لا نتاجاً لأصله.

لقد أكدنا في مستهلّ هذا الفصل أن تطوير سوسيولوچيا للأشكال والوظائف الأدبية يقتضي أن نجد الإجابة على سؤالين على الأقل: كيف نرى العلاقة بين الشكل الأدبي والوظيفة؟ وكيف نتصور مهام التحليلات السينكرونية والدياكرونية وعلاقة أحدهما بالآخر؟ وأكدنا أن الوظيفة– من منظور سوسيولوچيا الأنواع– تعتبر أثراً للشكل، والشكل بدوره يعتبر نتيجه لظروف اجتماعية محددة. وبنفس الطريقة نظر إلى التحليلات السينكرونية والدياكرونية وكأنها تهتم بالعلاقات بين الأنواع المتعايشة في زمن واحد، منظوراً إليها من خلال الظروف المساندة، وإعادة الإنتاج والتحويل النوعي، وباعتبار أن هذا مستمد من صيغ الارتباط

القائمة بين العلاقات الاجتماعية والأشكال الأدبية. ولقد علقنا فعلاً على عدم صلاحية هذا المفهوم ذي القطبين في العلاقة بين الأدب/ والمجتمع، وهو المفهوم الذي يقف في خلفية هذه المفاهيم. أما صيغة فراو– وهي تعطينا إجابات بديلة لكلا السؤالين: فالوظيفة تستمد من مكان النص في إطار مجموعة من العلاقات المؤسسية وعلاقات ما بين الأنواع، وعلاقات الخطاب. بينما تهتم التحليلات السينكرونية والدياكرونية بتحليل الأنظمة المتزامنة والمتتابعة لمثل هذه العلاقات، فإن صيغة فراو هذه أضافت تأكيداً جديداً لعدم صلاحية سوسيولوجيا الأنواع. وإذا كانت الاعتبارات التي أشارت إليها فراو لايمكن أن تطرح في إطار سوسيولوجيا الأنواع، فذلك لأن نظرة سوسيولوجيا الأنواع للنصية (النص كحامل للمعاني المستمدة من لحظة نشأته) تجعل تلك الاعتبارات غير واردة.

❖

[٤]

مابعد الحداثة

نحو نظرية لأدب اللانوع

"Towards a theory

of non-genre literature"

جوناثان كَلَر

Jonathan Culler

❖

مقالة نشرت ضمن كتاب (ماوراء القص: القص اليوم وغداً)

"Surfiction: Fiction now and tomorow" Edited by Raymond Federman, U. S. A, 1976

«ليست المشكلة هي تأسيس نظرية أو قالب موجود سلفاً نَصُبُّ فيه كتب المستقبل. وعلى كل روائي –وكل رواية– أن يخترع شكله الخاص، وليس هناك وصفة يمكن أن تحل محلّ هذا التأمل الدائم»

آلان روب جرييه: «نحو رواية جديدة»

لو أننا برمجنا كومبيوتر بحيث يطبع متوالية عشوائية من الجمل الانجليزية، فإن دراسة النصوص الناتجة عن هذا ستكون لها أهمية كبيرة. وحالما يسأل المرء. ويكرر السؤال: «كيف يمكنني أن أصنع معنى من هذا النص؟»، سيصبح واعياً بالأهمية الخاصة لهذا السؤال ؛ ذلك أن القراءة في ظل هذه الظروف هي عملية صناعة للمعنى، أو إنتاج له، من خلال تطبيق مجموعة من الفرضيات والسياقات والشفرات على النص. ويعتمد النص في صناعته لمعنى ما– أو عدم صناعته– على إمكانية قراءته وكأنه نموذج لواحد من أنماط الإدراك التي تعلّم المرء أن يتوخّاها. إن «المعنى» ليس مقولة أحادية: فما يصنع المعنى كرداء، لن يصنعه كتعليمات لخلطة الكعك. ومن ثم فإن قراءة نصوص الكومبيوتر هذه ستكون عملية محاولة وخطأ، عملية تسليم بالوظائف المختلفة إلى أن نرى ما يرضينا منها.

وفي الأنواع المختلفة نحتفظ ببعض من أهم التوقعات والمتطلبات اللازمة للإدراك ؛ فالنوع، كما يمكن للمرء أن يقول، هو مجموعة من التوقعات، مجموعة من التعليمات حول نمط البناء الذي يتوخّاه المرء والطرق التي يقرأبها التتابعات، ويتضح هذا التعريف تماماً بمجرد أن يأخذ المرء قطعة من النثر الصحفي، ويكتبها على صفحة كما يكتب قصيدة غنائية:

بالأمس على الطريق السابع
كانت عربة
مسافرة بسرعة ستين ميلاً في الساعة، اصطدمت
بشجرة جميز
كان ركابها الأربعة
قد قتلوا.

لقد أصبح «الحادث العابر» تراجيديا نموذجية ؛ فكلمة «بالأمس»تضطلع بقوة مختلفة تماماً. فالإشارة هنا إلى مجموعة من أيام الأمس المحتملة توحي بحدث متكرر يكاد يكون عشوائياً. ومن المحتمل أن يعطي المرء وزناً جديداً لصلابة كلمة «اصطدمت» ؛ فالعربة هي وحدها القوة الفاعلة والحية. أما بالنسبة

لسلبية كلمة «ركابها» فتحددها علاقتهم بعربتهم.

إن نقص التفاصيل والشرح يؤدي ضمناً إلى لامعقولية ما، أما الأسلوب الحيادي التقريري فسيُقرأ على أنه تخفظ وتسليم. ومن الواضح أن هذا مختلف عن الطريقة التي يفسّر بها المرء النثر الصحفي، ولا يمكن شرح هذا الاختلاف إلاّ بالرجوع إلى مجموعة التوقعات التي يقارب بها المرء الشعر الغنائي: أنه فن زماني (ومن هنا الفاعلية الجديدة لكلمة «بالأمس»)، وأنه ينبغي أن يسبك على نحو رمزي (ومن هنا إعادة تفسير «اصطدمت» و«ركابها»)، وأنه مكتمل في ذاته (ومن هنا دلالة غياب الشرح)، وأنه يعبر عن موقف (ومن هنا الاهتمام الخاص بالنبرة بوصفها حالة توضيحية). إن مجموعة توقعاتنا عن الشعر الغنائي - أي فكرتنا عن الشعر الغنائي كنوع- تقودنا إلى توخّي تلك الأنماط الخاصة من التمثيل.

وهناك، بطبيعة الحال، رأي بديل في الأنواع: أنها مجرد فصائل للتصنيف، نضع فيها الأعمال التي تشترك في سمات معينة. وبما أن لكل عمل سمات، فإن كل عمل- بحكم الظروف- يمكن وضعه في نوع ما. وإذا تأبّى نص على الدخول، فهذا يعني فقط أن هناك فصيلة جديدة لابد أن نسلّم بها. وبهذه الطريقة سيكون أدب اللا-نوع non-genre مفهوماً غير مقبول، وإذا ماتم قبوله لن يشير إلاّ إلى حثالة.

وتبدو هذه النظرة إلى الأنواع غير مجدية بمفردها؛ فأن نتعامل مع الأنواع على أنها فئات للتصنيف يعني أن نحجب وظيفتها كمعايير في عملية القراءة. ولو أننا بدأنا بالافتراض القائل أن كل عمل أدبي لابد أن يفسَّر في تصنيف أدبي ما، فإن فئاتنا التصنيفية تصبح في هذه الحالة حيلة للوصف. غير أن التصنيفات لابد أن يكون لها دوافع، وإذا كان تصنيف أدبي ما أفضل من غيره، فذلك لأن أنواعه هي- بمعنى ما- أصناف طبيعية تتأسس طبيعيتها على توقعات القراء وإجراءاتهم. وعلاوة على هذا- وهذا أمر حاسم في دراسة الأدب المعاصر على وجه الخصوص- فإن هذا المدخل سيجعل من الصعب تقليل أهمية تلك الأعمال البذرية المزعجة التي ستعامل- وهي تقع خارج نطاق الأنواع القائمة- باعتبارها حثالة. وكما كتب فيليب سولرز Sollers، وهو واحد من المنظّرين والمساهمين الرواد في أدب الحثالة هذا، يقول:

«ربما تكون السمة الصادمة في الأدب الحديث، هي ظهور صيغة أدبية تناغمية وجديدة وشاملة، يتم فيها التخلي تماماً عن الفروق بين الأنواع، وتفسح الطريق لما هو «كتب» معترف بها، لكنها كتب قديقال إنه لاسبيل لقراءتها بعد..»

المطلوب هو نظرية تميز بين ما «يمكن قراءته» وما «لايمكن قراءته»، وتحدد مكاناً لائقاً لتلك الأعمال التي تقاوم قراءتنا، وتشرح دلالة تلك الأعمال، أعمال من قبيل «أناشيد مولدورو» للوتريامون، و«لايغير الحظ رمية نرد» «لمالارميه، وفينيجنزويك و«Finnegans Wake» لجويس، و انطباعات عن أفريقيا «Impressioms d'Afrique» لرايموند روسيل، و لقطات Instantanées لروب جرييه، و«Nombres» «Drame» لسولرز. وتنشأ هذه النظرية- التي يمكن للمرء أن يسميها مع جوليا كريستيفا «نظرية النص»- تنشأ عما هو أشد راديكالية وطرافة في النظرية والممارسة الأدبية الفرنسية المعاصرة. وأنا أقول «تنشأ عن» متعمداً، لأن أعضاء مجموعة «تيل كل Tel -quel» ربما لم يكونوا مَعنيّين بإدراك أنفسهم في إطار الانعكاسات السياسية التي جاءت بعدهم.

إن ما يحدد النظرية هو الأسئلة التي تطرحها، والأسئلة التي أُوجدت هذه النظرية هي : «لماذا تقع أكثر تجاربنا الأدبية حسماً في الفجوات بين الأنواع؟ في منطقة «أدب اللانوع» هذه؟ ربما توجد الإجابة لدى والاس ستيفنس Stevens :

ينبغي للقصيدة أن تقاوم الإدراك

بنجاح في معظم الأحيان.

وليس جوهر الأدب هو التمثيل. ولا شفافية التوصيل. إنما جوهره إبهام ما، مقاومة للفهم تمرّن الحساسية والذكاء ؛ فكما أننا سنتوقف عن الألعاب إذا تحكمنا فيها تماماً، فكذلك الأمر في اهتمامنا بالأدب، إنه يعتمد على ما يسميه جيفري هارتمان «العلاقة المتميزة للشكل بالوعي».. التوتر بين القراءة والكتابة. لقد نشأ مفهوم «النص» ليركز انتباهنا على الأدب من حيث هو سطح. ويكشف جاك ديريدا عما يسميه تمركز الثقافة الأوروبية حول الصوتPhono centerism، أي افتراض أن الكلمة المكتوبة هي مجرد تسجيل للكلمة المنطوقة، ومن ثم فهي تمثل مقصداً تواصلياً. غير أننا نعرف– على الأقل منذ مالارميه– أن «ميتافيزيقا الحضور» هذه لاتلائم الأدب، الذي يتضمن غياباً ما بالضرورة، سواء غياب العاطفة التي يعاد تجميعها في السكون وتستدعيها القصيدة باعتبارها غياباً، أو غياب» «الفكرة ذاتها» «L'idée méme et su-ave, L'absente de tous boviquets» . إن اللغة المنطوقة قد ترجع بنا إلى الحضور التواصلي، أما اللغة المكتوبة فتنطوي على «اختلاف» لايمكن اختزاله (إن النطق بحرف «a» يعرض اختلافاً لايمكن إدراكه إلا في اللغة المكتوبة، ويتركز في التورية التالية: الاختلاف difference، والإرجاء deferment الكلمة المكتوبة هي في حد ذاتها شيء، وهي مختلفة عن المعاني التي ترجئها والتي لايمكن الوصول إليها إلا بعلامات أخرى نضعها في المكان «الفارغ» من«المدلول»، والنص هو مساحة توضع فيها الشخصيات في علاقة مع بعضها البعض، وتدشّن لعبة المعنى» . ووظيفة النظرية الأدبية أن تحدد أشكال هذه اللعبة: أي الإجراءات التي تؤجل المعنى عادة، وإجراءات الاستعادة.

ربما يقول المرء إن الموقف الذي يحدد الأدب المعاصر هو: افتتان بقدرة الكلمات على خلق الفكرة. وحين قدم اللغويون نماذج من الجمل الخلافية، كان رد الفعل المباشر للحساسية الأدبية هو تخيل سياقات يمكن أن يكون لهذه الجمل فيها معنى. وربما يسأل أولئك الذين لاحظوا هذه القدرة المذهلة للعقل على الاستعادة: ما حدودها، إن كان لها حدود؟ وهكذا يرفرف الكاتب عالياً على حواف الثرثرة المصنوعة، محاولاً أن يحدد بالضبط أين يكمن ذلك الحد. ويعترف روب جرييه في مقابلة معه: أعترف لك بأن رواية «في المتاهة» يمكن أن تُستعاد، ولو فكرت في أنها لايمكن أن تستعاد لن أستمر في الكتابة، سأحصل على هدفي..» وهو محقّ بالطبع، فرغم أن الأكروبات الفلسفية للاستعادة– أي chosistes versus subjecti-vistes مطروحة هنا بشدة، فإن رواياته قد أمكن استعادتها.

ومن أجل نماذج من المقاومة أكثر نجاحاً، لابد للمرء أن يبحث– في مكان آخر– عما إذا كانت الوظيفة الأساسية لنوع معين وظيفة باقية، وعما إذا كانت التغيرات الحادة في التقاليد يمكن أن تجد لها مكاناً داخله، دون أن تصبح نصوصه «غير ممكنة القراءة» ، وليس للمرء إلا أن يفكر في تنويعات الواقعية التي

أعطت للرواية تاريخها. إن الرواية في حد ذاتها لم تتعرض للشك بسبب التغير من الواقعية الاجتماعية إلى الواقعية السيكولوچية. وطالما استطاع المرء أن يأخذ النص باعتباره نصاً يدور حول شخص ما وخبرته بالعالم، يمكن له أن يتقبل تبدلات التكنيك الأكثر شذوذاً. وهكذا يسهل استيعاب النقلة من «صورةالفنان» إلى «يوليسز»، أما التبدّل من «يوليسيز» إلى «فينجزويك» فيأخذنا خارج النوع. من المحتمل أنه لايمكن استعادة فينجزويك– أو يمكن استعادتها فقط لدى جمهور المستقبل الذي قد يقرؤها على أنها واقعية عملية الكتابة– إذ لايمكن قراءتها كرواية، ولابد من قراءتها في مستوى ماوراء أدبي: أي المستوى الذي يقف عنده فعلا القراءة والكتابة موقفاً إشكالياً.

هناك، بطبيعة الحال، عدد متزايد من الأعمال التي ينبغي أن تُقرأ في هذا المستوى. وكما يقول سولرز: «إن المشكلات الأساسية اليوم، ليست تلك المشكلات الخاصة بالمؤلف والعمل، بل تلك المشكلات الخاصة بالكتابة والقراءة»، يتخلى أدب اللا– نوع عن العلاقات القائمة بين «الكتابة» –نتاج السطح– و«القراءة» –نتاج المعنى– ،ومن ثم فالجوهري بالنسبة للقارئ هنا، هو الطرق التي يحاول بها أن يخلق النظام.

تستخدم الكتابة Ecriture مجموعة من الإجراءات، بعضها آلي أو اعتباطي. وتكتب چوليا كريستيڤا: «إننا نجد الأدب اليوم، وقد وصل إلى تلك الحالة من النضج التي يمكنه معها أن يكتب نفسه مثل الانسان الآلي، ليس عليه سوى أن «يمثل»، «كأنه مرآة لا أكثر»، وربما يستشهد المرء بالإجراءات التي طوّرها أشباه الأطباء من أجل تغيير النصوص وإعادة كتابتها: عملية الوصف الآلية في عمل كلود أولير «وصف بانورامي لجيرة حديثة»، أو الإجراءات التي يبني بها سولرز الضمائر الشخصية المتغيرة في «أعداد» «Nombres»، أوترتيب الكلمات وفقاً لتتابع الصوائت vowels، أو تفتيت الكلام– كل ذلك بطرق توحي بنص أصلي، وتضطر القارئ أن يتلمس طريقه إليه، لكنها تخيبّ جهوده في النهاية. وكما تشرح چولياكريستيڤا:

«.. ذلك أن التتابعات المكثفة في «أعداد» لاتقدم أي شيء للمستمع الذي يحاول أن يتوصل إلى معنى اتصالي، لأنه من المستحيل أن يحتفظ بالمعلومات التي تعرضها هذه التتابعات، فهي توقظ الذاكرة اللامحدودة.. ذاكرة المخزون الكامل للمعنى».

ويلعب اللجوء إلى الإجراءات الآلية دورين اثنين: أنه يخلق نموذجاً، ثم يمنع هذا النمورذج من الإعلان المباشر عن مقصد إنساني. إن الآلة تنتج بنية، أما الدلالة فهي إنتاج القارئ.

الألعاب تقنية أخرى مهمة، فالكاتب يتأهب لتنظيم مجموعة مختارة من العناصر، وقد تم اختيارها بطريقة عشوائية إلى حد، ما، ولاصلة لها بالموضوع. هناك على سبيل المثال– اللعبة السريالية «شيء في شيء آخر» L'un dans L'outr، حيث ينتقى شيئان مستقلان، ولابد أن يصف المرء أحدهما بعد ذلك من خلال الآخر: فتوصف ماكينة خياطة كما لو كانت مكعب سكر. وتعتمد هذه الألعاب بالطبع، على النظرية القائلة بأن قوة الاستعارة وطاقتها تتوقف على بعد المسافة التي تفصل بين طرفيها. الهدف هو أن نبحث عما إذا كانت أية مادة عنيدة إلى درجة تجعلها تتأبى على الإدراك، أما النتيجة فهي تدريب صريح لقوة اللغة على خلق الفكرة.

أما الألعاب الأكثر طرافة وراديكالية فهي التي طوّرها رايموندروسيل Roussel. خذ على سبيل المثال جملة:

(la peau verdâtre de la Brune un peu mûre)

(جلد أخضر لخوخة قليلة النضج)

وغيّر حرفاً واحداً، لينتج:

(La peau verdatre de la brune un peu mûre)

(بشرة خضراء لسمراء يافعة)

ثم اخترع بعد ذلك حوادث تجعلك ترى الأمر على أنه من «P» إلي «b»، أو خذ بدلاً من ذلك، سطراً من الشعر أو عنوان كتاب.. إلخ، واقرأه كأنه سلسلة من التلاعبات اللفظية

فجملة (Napoleon premier est empereur)

(نابليون الأول امبراطور)

تعطينا (Nopppe dtéombre miettes hampre air heure)

وتمدنا بعناصر لابد من تنظيمها بطريقة ما. إن Locus Solus، ذلك الأثر المبهم، هو في الحقيقة اللعبة الأخيرة من هذا النوع. إنها قصة آلة مخترعة لكي تخلق عالماً، هو نفسه مخلوق بواسطة الإجراءات اللغوية الآلية. وهكذا، فالالة التي تلتقط الأسنان تغرسها في الفسيفساء هي ذاتها من إنتاج التلاعب اللفظي بجملة «demoiselle awx pretendants» الأنسة ذات الخطاب، لتعطيdemoiselle (بمعنى «ناطح الرصيف» أو «خنفساء الرصيف»)œarettre en dents. إن العمل، في حقيقية الأمر ليس سوى مران فانتازى على استجابة الخيال للغة، وكما يعلن واحد من المعجبين بروسيل: «إن روسيل ليس لديه شيء يقوله، ولقد قاله على نحو سيئ». لن يمكننا إذن أن نقرأه باعتباره رواية، بل نقرؤه باعتباره نصاً مكتوباً بلغة لاوجود لها، «لغة لاتقول إلا نفسها» وكما أشار ميشيل فوكو في دراسته عن روسيل: إنها لغة تضللنا في محاولاتنا لاستعادتها. ونظرية أدب اللا- نوع وحدها هي التي يمكنها تفسير هذه الحقيقة الغريبة: أننا نتناول مثل هذه الأعمال باعتبارها أعمالاً دالة.

أما الصوت المخادع الآخر فهو صوت لوتريامون Lautréamont، إن إجراءاته تنتمي إلى فصيلة مختلفة، إذ رغم قرابتها مع روسيل تصبح واضحة على مستوى نظري ما. قد يقول المرء إن اللغة عند روسيل هي في النهاية لغة مغلقة، ومتهمة بسفاح القربي، وتشير إلى ذاتها. أما عند لوتريامون فنصل إلى النتيجة نفسها ولكن بطريقة مختلفة، فعن طريق المبالغة في مزاعمه حول الطريقة التي تصطدم بها لغته مع العالم وتؤثر فيه، يستفز لوتريامون داخل القارىء رد فعل مضاد، يفضي به إلى التركيز على «إغلاق المناقشة» واحتراف هذا التتابع للعلامات على الصفحة.، إن السطر الافتتاحي من «مولدرور» أمنية أن يصبح القارئ «مثمراً بقدر مايقرؤه» تضطر القارئ -سواء كان ذلك مثمراً أم لا- أن يتصارع مع خطأ من نوع فاضح،

ومع مشكلات لاتكون معقدة إلا حينما يقرأ: «لسوف أوضح في سطور قليلة كيف كان مولدورور طيباً خلال سنواته الأولى، عندما عاش في سعادة، وكان هناك مايتم عمله». هذه صدمة غير مألوفة لقارئ الروايات ؛ فبمعنى ما، يكون الرواي- بالطبع- على حق، ومن خلال إخبارنا أنه يطرح حقيقة خاصة هو يطرحها فعلاً. ولكن إذا سلمنا له بهذا الحق لابد أن نوافق على قراءة أفعاله على أنها أفعال نصية وأدائية ومنجزة، أكثر منها أفعالاً أخرى تقريرية. وينبغي أن نتخلى عن كل أمل في التمييز بين «الأنا» و«الهو»، لابد باختصار- أن نقرأ الكتاب على أنه نتاج لما يسميه رولان بارت «الوعي بعدم واقعية اللغة»، لابد أن ننتهك الصلة الضمنية بين المؤلف والقارئ التي تشكّل أساس الرواية كنوع.

إننا نستمر بالطبع في قراءة لوتريامون رغم هذه المشكلات، وربما يكون هذا هو الأكثر فعالية: أعني قدرة الإنسان المدهشة على استعادة المنحرف، واختراع تقاليد ووظائف جديدة يتغلب بها على ما يقاوم جهوده. إن هذه النصوص التي تقع في الفجوات ما بين الأنواع تتيح لنا قراءة أنفسنا في حدود فهمنا، يقول فيليب سولرز: «إننا لسنا أكثر من هذه الحركة -ليلاً ونهاراً، داخلنا وخارجنا- بين ما يمكن قراءته، وما لايمكن قراءته». وربما تكون أكثر تجاربنا عمقاً هي تلك التجارب المحبطة، وهذا ما يدعونا إلى الاهتمام بدراسة النصوص العشوائية التي ينتجها كومبيوتر، وهذا هو السبب في أن أدب اللا- نوع ليس مجرد حثالة، بل أمر محوري بالنسبة للخبرة المعاصرة في الأدب.

إن أكثر الكتاب الفرنسيين طرافةً، بمن في ذلك أولئك الذين كتبوا روايات من قبل، مثل، بوتور وروب جرييه، يبدون الآن مرتبطين بسولزر، ومجموعة «تل كل»، وذلك في إنتاج نصوص تتجه إلى حمل نبوءة موريس بلانشو عن «الكتاب الذي سيأتي» وتوضيح صحة ملاحظته القائلة: «حين يصادف المرء رواية مكتوبة وفقاً لكل قواعد الزمن الماضي التاريخي، والحكي بضمير الغائب، فإنه- بطبيعة الحال- لايصادف (أدباً) .

❖

مامعنى مؤلف؟

"What is an auther?

ميشيل فوكو

Michel Foucault

❖

مقالة نشرت ضمن كتاب (الاستراتيجيات النصية: نظرات في النقد مابعد البنيوي)

"Textual Strategies: perspectives in post- structuralist Criticism", Edited by Tosue V, Harari, Cornell University Press, 1979.

يمثل مجيء مقولة «المؤلف» إلى الوجود لحظة «إضفاء الطابع الفردي» الحاسمة في تاريخ الأفكار، والمعرفة، والأدب، والفلسفة، والعلوم. وحتى في أيامنا هذه، حين نتصور تاريخ مفهوم ما، أو نوع أدبي، أو مدرسة فلسفية، تبدو مثل هذه المقولات هشة وثانوية وقطعاً متراكمة، وذلك إذا ماقورنت بوحدة المؤلف والعمل، تلك الوحدة الأساسية والصلبة.

ولن أقدّم هنا تحليلاً اجتماعياً لشخص المؤلف ؛ إذ من المؤكد أن القيمة كلها في شرحٍ كيف أصبح المؤلف في ثقافتنا فرداً، وما المكانة التي أُعطيت له، وفي أية لحظة بدأت دراسات الأصالة والنسب، وفي أي نوع من أنساق التثبيت انخرط المؤلف، وعند أية نقطة بدأنا في تتبع حياة المؤلفين أكثر من حياة الأبطال، وكيف بدأت هذه المقولة الأساسية: «نقد الرجل وعمله» ؟ إنني أريد، على كل حال، أن أتناول العلاقة بين النص والمؤلف، والأسلوب الذي يشير به النص إلى هذا «الشخص» الذي هو، فيما يبدو على الأقل، لا منتم إلى عمله وسابق عليه.

ومن الطريف أن بيكيت قد صاغ «القيمة» التي أود أن أبدأ بها: «ما أهمية من يتكلم» قال شخص ما: «ما أهمية من يتكلم» ففي هذه اللامبالاة يتبدى واحد من أهم المبادئ الأخلاقية الأساسية في «الكتابة» المعاصرة. وأنا أقول «الأخلاقية»، لأن اللامبالاة هذه ليست في الحقيقة سمة مميزة للأسلوب الذي يتكلم به المرء أو يكتب، بل نوع من القاعدة الأصلية التي سادت مراراً، ولم يتم تبينها بالكامل قطّ، ولم تقتصر على الكتابة باعتبارها شيئاً قد اكتمل، بل سيطرت عليها كممارسة. وحيث إن هذه القاعدة الأصلية مألوفة إلى الحد الذي يتطلب تحليلاً عميقاً، فإننا يمكن أن نوضحها على نحو مناسب، من خلال تحليل تيمتين من تيماتها الشهيرة.

قبل كل شيء، يمكننا أن نقول إن الكتابة اليوم قد حررت نفسها من البعد الخاص بالتعبير ؛ فالكتابة حين لاتشير إلاّ إلى نفسها– وإن لم تكن مقصورة على حدود داخليتها– تتماثل مع خارجيتها الخاصة المتفتحة. وهذا يعني أنها تفاعل للعلامات ينتظم وفقاً للطبيعة الخاصة «للدال»، أكثر مما ينتظم وفقاً لمحتوى «مدلوله». وتتبدى الكتابة وكأنها لعبة تتجاوز قواعدها الخاصة ولاشك، وتتجاوز حدودها. ليس المهم في الكتابة أن نعلن عن (أو نمجّد) فعل الكتابة، ولا أن نثبت ذاتاً داخل للغة. بل المهم أن نخلق مساحة تختفي الذات الكاتبة فيها باستمرار.

أما التيمة الثانية. وهي علاقة الكتابة بالموت، فهي تيمة أكثر شيوعاً، وتدمر هذه العلاقة تراثاً قديماً تمثله الملحمة الإغريقية، حيث كانت تقصد إلى دوام خلود البطل، وإذا كان راغباً في الموت شاباً، فليكن

ذلك بالصورة التي تجعل حياته– التي يحيط بها الموت، ويضفي عليها القداسة– ماضية إلى الخلود: فالقصة إذن تستعيد ذلك الموت المقبول. ومن ناحية أخرى كانت دافعية القصص العربية كألف ليلة وليلة، بالإضافة إلى تيمتها وذريعتها، كانت هي أيضاً مراوغة الموت: شخص يتكلم ويحكي قصصاً في الصباح الباكر حتى يسابق الموت، حتى يؤجل يوم الحساب الذي سيخرس الرواي. إن قصص شهر زاد جهد يتجدد كل ليلة لإقصاء الموت عن دائرة الحياة.

إن ثقافتنا تمسخ هذه الفكرة الخاصة بالقصة، أو الكتابة، باعتبارها شيئاً تم تصميمه لتفادي الموت،. فتصبح الكتابة متصلة بالقربان، بل بقربان الحياة. إنها الآن امحاء اختياري لايحتاج إلى أن يكون ممثلاً في كتب، لأننا نستحضرها في الوجود الخاص للكاتب. إن العمل، الذي كان له يوماً مهمة منح الخلود، يملك الآن حق أن يقتل، أن يكون قاتل مؤلفه، كما في حالة فلوبير وبروست وكافكا.

وليس هذا كل مافي الأمر، بل تتبدى العلاقة بين الكتابة والموت أيضاً في امحّاء السمات الفردية للذات الكاتبة. فحين تستخدم الذات الكاتبة كل المخترعات التي تضعها بين نفسها وبين ما تكتبه، فإنها تلغي المؤشرات الدالة على فرديتها الخاصة. ونتيجة لهذا تتقلص العلاقة الدالة على المؤلف إلى مجرد تفرده بغيابه ؛ فهو– في لعبة الكتابة– لابد أن يأخذ دور الإنسان الميت.

لاشيء من هذا جديد ؛ فقد لاحظ النقد والفلسفة اختفاء– أو موت– المولف منذ زمن، غير أن نتائج اكتشافهم لم تنل شرحاً كافياً ولم ينضبط معناها بوضوح. إن عدداً من المقولات التي قصد منها أن تحل محل الموقع الجليل للمؤلف، بدا في الواقع أنها تحافظ على جلاله، وتعطل المعنى الحقيقي لاختفائه. وسأشرح اثنين من هذه المقولات، لكل منهما أهمية عظمى اليوم.

الأولى مقولة العمل. فمن الفرضيات المألوفة جداً أن مهمة النقد ليست إظهار علاقة العمل بالمؤلف، ولا تفهّم فكرته أو تجربته خلال النص. وإنما مهمته أن يحلل العمل من خلال بنيته، ومعماره، وشكله الداخلي، ولعبة العلاقات الداخلية. والمشكلة المطروحة هنا على أية حال هي «ما العمل؟ ماهذه الوحدة الغريبة التي نسميها «عمل»؟ ومن أي العناصر تتكون؟ أليست هي ما كتبه المؤلف؟». كل هذه صعوبات تظهر على الفور. وهل يمكن لنا–إذا لم يكن فرد ما مؤلفاً– أن نقول إن ماكتبه أو قاله، أو ماخلّفه في أوراقه، أو ماجمعه من ملاحظات، يمكن تسميته «عمل»؟ حين لم ينظر إلى (ساد) على أنه مؤلف، ماذا كان وضع أوراقه؟ هل طويت مخطوطاته التي كان يفكك فيها خيالاته باستمرار خلال سجنه؟

وحتى حين يتم قبول فرد على أنه مؤلف، لابد أن نظل نسأل ما إذا كان كل شيء كتبه أو قاله أو خلّفه هو جزء من عمله. المشكلة مشكلة نظرية وتكنيكية في الوقت نفسه ؛ فعندما نتناول أعمال نيتشه المطبوعة– على سبيل المثال– أين ينبغي للمرء أن يتوقف؟ من المؤكد: عند كل شيء تم نشره، لكن مامعنى كل شيء»؟ بالتأكيد: كل شيء نشره نيتشه بنفسه. بوضوح أكثر: ماذا عن مسودات أعماله؟ أجل، ماذا عن مخططاته لأقواله المأثورة؟ أجل– وماذا عن الصفحات المشطوبة والملاحظات في أسفل الصفحة؟ وماذا إذا وجد المرء، داخل دفتر مليء بالحكم، إشارة ما، ملاحظة خاصة بمقابلة أو عنوان أو قائمة ملابس معدّة للغسيل.. هل هذا عمل أم لا؟ ولم لا؟.. وما إلى ذلك من إعلانات لانهاية لها. كيف يمكن للمرء أن يحدد عملاً ما وسط ملايين من الخطوط تركها شخص ما بعد موته؟ لم توجد نظرية خاصة بالعمل، والمهمة الإمبيريقية لأولئك الذين يعملون –بسذاجة– في تحرير الأعمال، هي مهمة غالباً

ماتواجه معاناة، في ظل غياب مثل هذه النظرية.

يمكننا أن نذهب إلى ماهو أبعد من ذلك: ألا تشكل ألف ليلة وليلة عملاً؟ ماذا عن «ميسيلانس Miscellanies» لكليمنتس السكندري، أو «حيواتLives » ديوچينيس لارتيوس؟ أسئلة كثيرة يطرحها النظر إلى مسألة العمل هذه. ومن ثم لا يكفي أن نعلن أننا نعمل دون وجود الكاتب (المؤلف)، وندرس العمل في ذاته ؛ فكلمة «عمل» والوحدة التي تشير إليها ربما تكون إشكالية، مثلها مثل وضعية الفردية الخاصة بالمؤلف.

المقولة الأخرى التي تمنعنا من الضبط الكامل لفكرة اختفاء المؤلف ؛ وتنتهك لحظة هذا الامحاء، وتحجبها، وتحافظ في رهافة على وجود المؤلف هي مقولة «الكتابة». وحين نطبق هذه المقولة بدقة لن تسمح لنا بأن نروغ من مرجعية المؤلف فحسب، بل ستسمح لنا أيضاً أن نقف على غيابه في أيامنا هذه. ولاتتعلق مقولة الكتابة كما يجري استخدامها حالياً، بفعل الكتابة، ولا بالإشارة –سواء بأمارة ما أوعلامة ما– إلى معنى ربما أراد شخص ما أن يعبر عنه. إننا نحاول –قصارى جهدنا– أن نتخيل الظرف العام لكل نص: ظرف المكان الذي يتشتت فيه، والزمان الذي ينتشر فيه معاً.

ومهما يكن من أمر، فإن مقولة الكتابة تبدو في استخدامها الحالي وكأنها تجاوز السمات الإمبريقية للمؤلف إلى إغفال الاسم على نحومبهم. وما يعنينا هو طمس المؤشرات المرئية الدالة على إمبريقية المؤلف، وذلك عبر التلاعب بطريقتين من الكتابة التشخيصية، إحداهما ضد الأخرى، أعني: المقاربة النقدية، والمقاربة الدينية. وحين نعطي للكتابة مكانة مبدئية، يبدو هذا وكأنه طريقة للتعبير– بعبارات مبهمة– عن التثبيت الميثولوچي لطابعها المقدس، والترسيخ النقدي لطابعها الإبداعي في الآن نفسه. ويبدو الاعتراف بأن الكتابة موضوع لاختبار النسيان والكبت (بسبب تاريخها الخاص الذي يجعل ذلك ممكناً) – يبدو ذلك وكأنه يقدم– بعبارات مبهمة– المبدأ الديني الخاص بالمعنى الخفي (الذي يتطلب التفسير) والمبدأ النقدي الخاص بالدلالات الضمنية والتحديدات الصامتة والمضامين الغامضة (وهو مايدعو إلى ظهور التعليقات). أن نتصور الكتابة باعتبارها غياباً، يبدو هذا وكأنه تكرار بسيط– بعبارات مبهمة– لكل من المبدأ الديني الخاص بالتراث الذي لايتغير ولايتحقق أبداً، والمبدأ الجمالي الخاص ببقاء العمل وتخليده بعد موت المؤلف، والإفراط الغامض في ذلك.

هذا الاستخدام لمقولة الكتابة يجازف بالإبقاء علي مكانة المؤلف تحت رحمة وضعية مسبقة للكتابة، ويترك تفاعل تلك التقديمات التي شكلت صورة خاصة للمؤلف– يتركها حية في الضوء الرمادي للحيادية. لقد كان اختفاء المؤلف، الذي ظل فكرة مستمرة منذ مالارميه، موضوعاً لسلسلة من العوائق المبهمة. ويبدو أن هناك خطأ مهماً، يفصل بين أولئك الذين يؤمنون بأنهم يمكن أن يستمروا في تحديد موضع عمليات القطيعة اليوم داخل التراث التاريخي المبهم للقرن التاسع عشر، وأولئك الذين يحاولون أن يحرروا أنفسهم من ذلك التراث مرة وللأبد.

ولا يكفي على كل حال أن نردد التأكيد الفارغ على أن المؤلف قد اختفى. ولايكفي، لنفس السبب، أن نردد (مع نيتشه) أن الله والإنسان قد ماتا موتاً عاماً. وبدلاً من ذلك، علينا أن نحدد موقع المساحة الفارغة التي تركها اختفاء المؤلف، ونتتبع توزيع الثغرات والتصدعات، ونترقب الفتحات التي يعريها هذا

الاختفاء.

إننا نحتاج أولاً، أن نحدد بإيجاز المشكلات الناشئة عن استخدام اسم المؤلف: ما اسم المؤلف؟ وكيف تكون وظيفته؟. ودون أن أدّعي تقديم حلول، سأشير فحسب إلى الصعوبات التي يمثلها ذلك.

اسم المؤلف اسم عَلَمْ، ومن ثم فإنه يطرح المشكلات الشائعة في كل أسماء الأعلام (وهنا سأ أشير إلى تحليلات سيريل Searle من بين الآخرين). ومن الواضح أن المرء لايمكنه أن يرجع اسم العلم إلى مرجع خالص وبسيط ؛ إذ إن له وظيفة إشارية أخرى أكثر من مجرد إشارة، أو تلميح، أو شخص يشير إلى واحد ما. إنه شيء مساوٍ للوصف. عندما يقول المرء «أرسطو» يستخدم كلمة هي مساوية لوصف محدد

أوسلسلة من الأوصاف المحددة من قبيل: «مؤلف كتاب التحليلات» و«مؤسس علم الوجود» وما إلى ذلك. ولا يمكن للمرء. على كل حال، أن يوقف ذلك، لأن اسم العلم ليس له مجرد دلالة واحدة. وحين نكتشف أن رامبو Rimbaud لم يكتب مصيدة الروح La Chasse Spirituelle فإننا لايمكن أن نزعم أن معنى اسم العلم هذا، أو اسم المؤلف، قد تغير. إن اسم العلم واسم المؤلف يقفان بين محوري الوصف والتسمية، ولابد أن يكون لهما صلة معينة بما يشيران إليه، لكن أيّاً منهما لايكون– بكامله– في صيغة التسمية أو في صيغة الوصف. لابد أن توجد صلة معينة. ومهما يكن من أمر –وهنا تأتي الصعوبات الخاصة باسم المؤلف– فإن الصلات بين اسم العلم واسم الفرد، وبين اسم المؤلف وما يشير إليه، ليست متماثلة في الشكل، ولا تؤدي وظيفتها بنفس الطريقة ؛ فهناك اختلافات متعددة بينهما.

فإذا لم يكن بيير دبونت Dupont– مثلاً– له عينان زرقاوان، أو لم يولد في باريس، أو ليس طبيباً، فإن اسمه سيظل دائماً يشير إلى نفس الشخص، فمثل هذه الأشياء لا تعدّل من علاقة التسمية. والمشكلة التي يطرحها اسم المؤلف مشكلة أكثر تعقيداً على كل حال ؛ فلو أنني اكتشفت أن شيكسبير لم يولد في البيت الذي زرناه اليوم، فمن الواضح أن هذا تعديل يغير من وظيفة اسم المؤلف، لكن لو أثبتنا أن شيكسبير لم يكتب تلك السونيتات التي نعتقد أنه كتبها، فإن ذلك سيشكل تغيراً دالاً، ويؤثر على الطريقة التي يؤدي بها اسم المؤلف وظيفته، ولو أثبتنا أن شيكسبير كتب «أورجانون» بيكون Bacon، وذلك من خلال إثبات أن المؤلف الذي كتب كلاً من أعمال بيكون وشكيسبير هو نفس المؤلف، فسيكون هذا نمطاً ثالثاً من التغير يعدّل تماماً من وظيفة اسم المؤلف. اسم المؤلف إذن ليس مجرد اسم علم كبقية الأسماء.

وتشير حقائق كثيرة أخري إلى التفرد الساخر لاسم المؤلف، فأن نقول إن بييردبونت لم يوجد ليس تماماً مثل أن نقول إن هوميروس أو هيرمس تريمجستوس Trimegistus لم يوجدا. في الحالة الأولى يعني هذا أنه لايوجد شخص له اسم بييردبونت، أما في الحالة الثانية فإن هذا يعني أن أناساً متعدديين مختلطين مع بعضهم البعض ولهم اسم واحد، أو أن المؤلف الحقيقي لم يكن له السمات المنسوبة عادة لشخصية هوميروس أو هيرمس. أن نقول إن اسم (X) الحقيقي هو فعلاً جاك دوران Durand بدلاً من بيير دبونت، ليس مثل أن نقول إن اسم ستندال كان هنري بيل Beyle. يمكن للمرء أيضاً أن يتساءل عن معنى ووظيفة أقوال من قبيل «بورباكي Bourbaki هو كذا وكذا وكذا وكذا.. إلخ» أو «فيكتور إريمينيا، وكليماكوس، وفراتر تاكيتورنس، وقسطنطين قنطينس.. كل هذه الأسماء كانت لكير كيجارد»

وكل هذه الاختلافات ربما يكون مردّها إلى الحقيقة القائلة بأن اسم المؤلف ليس مجرد عنصر في

خطاب (له القدرة– سواء كان ذاتاً أو موضوعاً– على أن يوجد، وأن يحل محله ضمير أو غيره). إنه يؤدي دوراً محدداً بالنسبة للخطاب السردي مؤكداً لوظيفة تصنيفية ما ؛ فمثل ذلك الاسم يضطر المرء إلى أن يجمع عدداً معيناً من النصوص معاً، ويعرّفها ويميزها عن نصوص أخرى، ويضعها في مقابلها، وبالإضافة إلى ذلك يقيم علاقة بين النصوص. إن هيرمس تريسميجيستوس وأبقراط لم يوجدا بالمعنى الذي وجد به بلزاك، غير أن الحقيقة القائلة بأن نصوصاً عديدة تم وضعها تحت نفس الاسم تشير إلى أنه قد أُقيمت علاقة تجانس.. علاقة قرابة.. علاقة تأصيل لبعض النصوص من خلال استخدام نصوص أخرى. إنه تفسير متبادل، أو استفادة من المصاحبة. يفيد اسم المؤلف في تشخيص صيغة معينة لوجود الخطاب: إن حقيقة أن الخطاب له مؤلف بالاسم، وأن شخصاً ما يمكن أن يقول «هذا كتبه فلان وفلان..» أو «فلان وفلان مؤلفاه»– هذه الحقيقة تثبت أن هذا الخطاب ليس من كلام الحياة اليومية المعتاد الذي يأتي ويذهب، إنه ليس شيئاً قابلاً للاستهلاك السريع، بل على العكس هو كلام لابد أن نتلقاه بطريقة معينة، ولابد– في ثقافة معينة– أن يحتل مكانة معنية.

يبدو أن اسم المؤلف– على خلاف أسماءالأعلام الأخرى– لايعبُر من داخل الخطاب إلى الفرد الحقيقي (الخارجي الذي أنتجه)، وبدلاً من ذلك يبدو الاسم دائماً وكأنه حاضر يضع بصماته على حواف النص، أو يكشف– أو يشخصّ على الأقل– صيغته في الوجود. اسم المؤلف يعلن عن ظهور مجموعة محددة وشاملة، ويشير إلى وضعيات هذا الخطاب داخل مجتمع ما وثقافة ما.. ليس له أوضاع قانونية ولايحدد موقعه في خيال العمل، وإنما يتحدد موقعه في المسافة الفاصلة التي تبني تصوراً شاملاً محدداً، وتبني صيغته الخاصة في الوجود. ونتيجة لذلك يمكننا أن نقول: إن في حضارة مثل حضارتنا عدداً من الخطابات المعطاة لـــ «وظيفة– المؤلف» Auther- Function، بينما يحرم الآخرون منها. إن الخطاب الشخصي ربما يكون عليه إمضاء مؤلفه، لكن ليس له مؤلف. وظيفة المؤلف إذن هي رسم صيغة الوجود، والتداول، والقيام بوظائف خطابات معينة في مجتمع ما.

دعونا نحلل «وظيفة – المؤلف» هذه التي وصفناها للتو: كيف يمكن للمرء– في ثقافتنا– أن يشخّص خطاباً يحتوي على وظيفة المؤلف؟ وبأية طريقة يختلف ذلك الخطاب عن الخطابات الأُخرى؟ ولو حصرنا ملاحظاتنا في مؤلف كتاب ما، أو نص ما، يمكن أن نميز أربع سمات مختلفة:

أولاها أن الخطابات موضوعات للتخصص. إن شكل الملكية الناتج عن هذه الخطابات شكل من نمط آخر.. نمط تم تنظيمه منذ أعوام كثيرة.. ولابد أن نلاحظ أن هذا النمط من الملكية– من الناحية التاريخية– كان على الدوام نتاجاً لما يمكن أن نسميه تخصصاً جزائياً. فالنصوص، والكتب، والخطابات أصبح لها مؤلفون حقيقيون (شخوص غير الشخوص الأسطوريين و«المقدّسين» و«المقدّسين») لدرجة أن المؤلفين أصبحوا موضوعاً للعقاب، أو فلننقل لدرجة أن الخطابات يمكن أن تكون مخالفة للمحظور. في ثقافتنا (وفي ثقافات أخرى لاشك) لم يكن الخطاب– من حيث أصله– منتجاً.. شيئاً.. نوعاً من البضائع، بل كان– في الأساس– فعلاً.. فعلاً واقعاً في المجال الثنائي: المقدس والدنس، المشروع والممنوع، الديني والكافر. لقد كان–من الناحية التاريخية– إشارة مفعمة بالمخاطر، قبل أن يصبح شواهد ملحقة بدائرة الملكية.

وحالما وُجد نظام ملكية النصوص، والقواعد الصارمة المتعلقة بحقوق المؤلف، وكذلك علاقات الناشر بالمؤلف، وحقوقّ إعادة النشر، والمسائل المرتبطة بذلك في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين،

أدّى هذا إلى إمكانية أن يأخذ التجاوز المتعلق بفعل الكتابة– أكثر فأكثر– شكل الخاصية الأساسية للأدب. وبدا الأمر كما لو كان المؤلف– بدءاً من اللحظة التي يوضع فيها في نظام الملكية الذي يميز مجتمعنا– يعوّض عن الوضعية التي اكتسبها بهذه الطريقة، وكان ذلك من خلال إعادة اكتشاف المجال الثنائي القديم للخطاب، وممارسة الخطيئة على نحو منتظم، ومن ثم يعود الخطر للكتابة التي ضمنت الآن ميزات الملكية.

لاتؤثر وظيفة– المؤلف في كل الخطابات بطريقة عامة ومطردة على كل حال. وتلك سمتها الثانية. ففي حضارتنا لم تكن هناك دائماً نفس أنماط النصوص التي اكتسبت الانتساب إلى مؤلف ما. لقد أتى حين من الدهر– حين تم قبول النصوص التي نسميها اليوم «أدبية» (الحكايات – القصص– الملاحم– المآسي– الملاهي)، وتم وضعها قيد التداول، وثبتت قيمتها دون تساؤل عن هوية مؤلفها– حين حدث هذا لم يسبب عدم وجود مؤلف أية صعوبات ؛ لأن قدمها– سواء كان حقيقياً أو خيالياً– كان ينظر إليه على أنه ضمان كاف لمكانتها. وعلى الجانب الآخر. فإن تلك النصوص التي نسميها الآن علمية (تلك التي تتناول الكون والسماوات.. الطب والمرض– العلوم الطبيعية والجغرافيا) كان قدتم قبولها في العصور الوسطى، ولم يتم قبولها على أنها «حقيقية» إلا حين تميزت بأسماء مؤلفيها: «قال «أبقراط» و«يروى بيلينيوس» . لم تكن تلك العبارات في الحقيقة صياغات لحجة قائمة على السلطة، كانت مؤشرات أُدخلت في خطاب من المفترض أن يتم تلقيه وكأنه نماذج لحقيقة تم إثباتها.

في القرن السابع عشر والثامن عشر وقع انقلاب ؛ إذ بدأت الخطابات العلمية يتم تلقيها لذاتها، وهي غُفل من حقيقة ما، حقيقة قائمة أوتم إثباتها من جديد: أي عضويتها في مجموعة منظمة. ولم تقف الإشارة إلى الفرد الذي أنتجها ضمانة لها. لقد تضاءلت وظيفة المؤلف، وتم استخدام اسم المخترع فقط في تعميد نظرية ما، أوقضية ما، أو تأثير معين، أوخاصية، أوجسم، أو مجموعة من العناصر، أو التزامن الباثولوجي. وللسبب نفسه أخذ الخطاب الأدبي يصبح مقبولاً، ولم يحدث هذا إلا حين أعطيت له وظيفة المؤلف. إننا الآن نتساءل عند كل نص شعري أو قصصي: من أين جاء؟ ومن الذي كتبه؟ ومتى وفي ظل أية ظروف؟ وانطلاقاً من أي تصميم؟ إن المعنى المنسوب للنص، والقيمة المضفاة عليه تعتمدان على الطريقة التي نجيب بها عن هذه الأسئلة. وإذا وجب اكتشاف نص مجهول المؤلف– سواء كان ذلك بسبب الصدفة، أو الرغبة المضمرة للمؤلف– فإن اللعبة تصبح لعبة إعادة اكتشاف المؤلف. وحيث إن إغفال الاسم في الأدب أمر محتمل، فإننا لايمكن أن نتقبل هذا الإغفال إلا باعتباره لغزاً، ونتيجة لهذا تلعب وظيفة المؤلف اليوم دوراً مهماً في نظرتنا للأعمال الأدبية (من الواضح أن هذه تعميمات لابد من تدقيقها بقدر ما نهتم بالممارسة النقدية).

أما السمة الثالثة لوظيفة– المؤلف هذه فهي: أنها لم تنشأ على نحو تلقائي باعتبارها نسبة خطاب ما لشخص ما، بل كانت نتيجة لعملية معقدة، تصور وجوداً عقلياً معيناً تسميه «مؤلف». ويحاول جزم النقاد أن يعطي لهذا الوجود المتصور وضعاً واقعياً، من خلال تبيُّن دافع «عميق» –داخل الفرد– تبيُّن قوة «مبدعة» أو «تصميم ما»، أي تلك البيئة التي تتأصل فيها الكتابة. ومع ذلك فإن جوانب الفرد هذه، التي عرّفناها بأنها الشيء الذي يجعل منه مؤلفاً، ليست إلا إسقاطاً– بمصطلحات علم النفس إلى حد ما – للعمليات التي نجبر النصوص على الخضوع: الترابطات التي نضعها، أو السمات التي نبينها باعتبارها شيئاً وثيق الصلة بالموضوع، أو المتّصلات التي نتصورها، أو الإحصاءات التي نمارسها، كل هذه العمليات تختلف وفقاً

لاختلاف عصور الخطاب وأنماطه. إننا لا نتصور «مؤلفاً فلسفياً» مثلما نتصور «شاعراً»، كما أن أحداً لم يتصور روائياً في القرن التاسع عشر مثلما نتصور روائياً اليوم. ولازال ممكناً أن نجد ثوابت معينة في أصول تصور المؤلف عبر العصور.

يبدو- مثلاً- أن الطريقة التي يعرِّف بها النقد الأدبيُ المؤلِّفَ، أو حتى تلك الطريقة التي يُتصوَّر بها شخص المؤلف انطلاقاً من النصوص والخطابات الموجودة، هذه الطريقة مستمدة مباشرة من الطريقة التي يؤصل بها االتراث المسيحي (أو يرفض) النصوص من حيث السند. والنقد الحديث لكي يعيد اكتشاف مؤلف ما فى عمل ما، يستخدم مناهج شبيهه بتلك التي يستخدمها التفسير المسيحي، وذلك حين يحاول أن يثبت قيمة نص ما عن طريق قدسية مؤلفه. في مقال عن العظماء De Viris illustribus (يوضح القديس چيروم) أن التجانس ليس كافياً للتحقق- على نحو دقيق- من هوية مؤلفي أكثر من عمل واحد ؛ إذ إن من الممكن أن يكون للأفراد المختلفين نفس الاسم، أو قد يكون لرجل- على نحو غير شرعي- لقب مؤلف مستعار. إن الاسم، بوصفه علامة مسجلة على فردٍ ما، لايكفي حين يعمل المرء وسط تراث نصِّي.

كيف يمكن للمرء إذن أن ينسب خطابات متعددة لمؤلف واحد ولنفس المؤلف؟ كيف يمكن للمرء استخدام وظيفة- المؤلف لتحديد ما إذا كان يتعامل مع فرد واحد أو أفراد متعددين؟ يقترح القديس چيروم أربعة معايير: (١) إذا كان واحد من بين الكتب العديدة المنسوبة لمؤلف ما أقل من الكتب الأخرى، لابد أن يسحب من قائمة أعمال المؤلف (يتم تعريف المؤلف إذن باعتباره مستوى ثابتاً من الجودة)(٢)نفس الأمر ينبغي أن يتم لو تناقضت نصوص معينة مع المبدأ الثابت في أعمال المؤلف الأخرى (وبهذه الطريقة يتم تعريف المؤلف باعتباره نطاقاً من التماسك النظري أو المفهومي) (٣) لابد أن يستبعد المرء أيضاً الأعمال المكتوبة بأسلوب مختلف، والمحتوية على كلمات وتعبيرات لاتوجد عادة في إنتاج االمؤلف (يتم فهم المؤلف هنا على أنه وحدة أسلوبية) (٤) وأخيراً مجيء حالات اقتباس ملفقة، أو إشارة إلى أحداث وقعت بعد موت المؤلف، لابد أن ينظر إلى هذا باعتباره نصوصاً مدسوسة (يتم رؤية المؤلف هنا بوصفه شخصاً تاريخياً يقع عند التقاء عدد معين من الأحداث).

وقد ظل النقد الأدبي الحديث- حتى حين لايهتم، كما هو معتاد الآن، بمسائل الأصالة- يعرِّف المؤلف بنفس الطريقة: فالمؤلف يمدنا بالأسس، لا لشرح حضور عناصر معينة في العمل فحسب، بل أيضاً لشرح تحولاتها وتشوشاتها وتعديلاتها المختلفة (من خلال سيرته، وحتمية منظوره الفردي، وتحليل موقعه الاجتماعي، والكشف عن تصميمه الأساسى). والمؤلف أيضاً هو المبدأ الذي يضفي وحدة معينة على الكتابة: فكل التباينات ينبغي حلها- جزئياً على الأقل- من خلال مبادىء التطور، أو النضج، أو التأثير. ويستخدم المؤلف أيضاً في تحييد التناقضات التي قد تظهر في سلسلة من النصوص، إذ لابد أن تكون هناك- في مستوي معين من الفكر والوجدان، من وعيه أو لا وعيه- نقطة يتم عندها حل التناقضات، يتم عندها علي الأقل ربط العناصر المتضاربة، أو نظمها حول تناقض جوهري أو أصيل.

المؤلف، في النهاية، مصدر خاص للتعبير، يتجلى- بأشكال تامة إلى حدما، وجودة متساوية، ومصداقية متشابهة- في أعمال، وصور، ورسائل ومقطوعات.. وما إلى ذلك. ومن الواضح أن معايير القديس چيروم الأربعة للأصالة (المعايير التي تبدو غير كافية لتفسيرات اليوم) تحدد التعديلات الأربعة، التي تدخل وظيفة المؤلف في اللعبة وفقاً لها.

غير أن وظيفة المؤلف ليست تصوراً صافياً وبسيطاً، يجعل من النص المأخوذ على أنه مادة سلبية شيئاً مستعملاً، فالنص يحتوي دوماً على عدد محدد من العلاقات التي تشير إلى المؤلف، وهذه العلاقات المعروفة جيداً لدي النحويين، هي الضمائر التشخصية وظروف الزمان والمكان وتعريف الأفعال ؛ فمثل هذه العناصر لاتلعب نفس الدور في الخطاب المدعوم بوظيفة –المؤلف، والخطاب الذي تفتقر لهذه الوظيفة. في الخطاب من النوع الأخير يشير مثل هؤلاء «الناقلين» إلى متكلم حقيقي وإلى الروابط المكانية– الزمانية لخطابه، (رغم أن تعديلات معينة يمكن أن تقع، كما في عملية الخطاب المحكى في صيغة ضمير المتكلم). أما فى الخطاب من النوع الأول، فإن دورها على كل حال أكثر تعقيداً وتنوعاً. وكل واحد يعرف– في الروايات المحكية بضمير المتكلم– أنه لا الحكي بضمير المتكلم، ولا الصيغة الدالة على الحاضر تشير تحديداً إلى الكاتب، أو إلى اللحظة التي يكتب فيها، وإنما تشير إلى صدى متغير يقصي عما ينحرف إليه المؤلف، ويتغير على مدار العمل. وسوف نقع في الخطأ نفسه إذا نحن ساوينا بين المؤلف والكاتب الحقيقي، أو ساويناه بالمتكلم الخيالي. إن وظيفة المؤلف يتم تنفيذها وتفعل فعلها في الانشقاق نفسه، في هذا الانقسام والتباين.

قد يعترض أحد بأن هذه سمة خاصة بالخطاب الروائي أو الشعري، أنها «لعبة» لا يشترك فيها إلا «أشباه الخطابات»– والحق أن كل الخطابات على كل حال أعطت لوظيفة المؤلف الحق في أن تمتلك تعددية الذات ؛ فالذات التي تتكلم في تصدير كتاب عن الرياضيات والتي تشير إلى ظروف تأليف الكتاب، ليست ذاتاً مطابقة– لافي موقعها ولا في وظيفتها –للذات التي تتكلم على سبيل التوضيح، تلك التي تظهر في شكل «إنني أخلص إلى » أو «إننى أزعم».. في الحالة الأولي تشير «الأنا» إلى فرد ما، لاند له، ينهي مهمة معينة في زمان ومكان معينين. أما في الحالة الثانية فتشير «الأنا» إلى حالة ومستوي من البرهنة يمكن لأى فرد أن يقوم بها، شريطة أن يقبل نفس نظام الرموز، ولعبة البديهيات، ومجموعة التوضيحات المسبقة. ويمكننا أيضاً– في نفس المشروع– أن نحدد موقع ذات ثالثة: شخص يتكلم ليخبرنا بمعني العمل، والعوامل التي تحول دونه، والنتائج التي توصل إليها، والمشاكل المتبقية. وتقع هذه الذات في حقل الخطابات الرياضية القائمة فعلاً، أو التي لم توجد بعد. ولاتزعم الذات الأولى لنفسها من بين هذه الذوات وظيفة المؤلف، على حساب الذاتين الأخريين اللتين لن تكونا– من ثم– أكثر من انقسام متخيل لهذه الذات الأولى إلى ذاتين. وعلى العكس، تقوم وظيفة المؤلف بعملها في هذه الخطابات بحيث تؤثر في تشتت تلك الذوات الثلاثة المتعاصرة.

ويمكن للتحليل بغير شك أن يكتشف السمات التي لاتزال أكثر تمييزاً لوظيفة المؤلف. وسوف أحصر نفسي على كل حال في هذه الوظائف الأربعة ؛ لأنها تبدو أكثر وضوحاً وأكثراً أهمية في نفس الوقت. ويمكن تلخيصها على النحو التالي: (١) تتصل وظيفةالمؤلف بالنظام الشرعي والمؤسسي، الذي يشمل عالم الخطابات ويحدده ويبنيه (٢) أنها لا تؤثر في كل الخطابات بنفس الطريقة، في كل الأزمنة، وفي كل أنماط الحضارة (٣) أنها لا تتحدد عن طريق النسبة التقليدية لخطاب ما إلى منتجه، بل عن طريق سلسلة من العمليات المحددة والمركبة. (٤) أنها لاتشير في صفاء وبساطة إلى فرد حقيقي، لأنها يمكن أن تسمح بظهور ذوات متعددة وموضوعات متعددة في نفس الزمان والمكان. إنها مواقع يمكن أن تشغلها فئات مختلفة من الأفراد.

ضيّقت موضوعي حتى الآن بشكل لايمكن تبريره ؛ إذ من المؤكد أن وظيفة المؤلف في التصوير، والموسيقى، وفنون أخرى لابد أن تناقش، ولكن حتى مع افتراض هذا نظل داخل عالم الخطاب. وكما أردت أن أفعل، يبدو أنني تناولت مصطلح «المؤلف» بمعني ضيق جداً ؛ فأنا لم أناقش المؤلف إلا بالمعني المحدود، باعتباره شخصاً يمكن أن ينسب إليه- على نحو شرعي- إنتاج ما، أو كتاب، أو عمل. ومن السهل أن نرى أن المرء يمكنه في مجال الخطاب أن يكون مؤلفاً لما هو أكثر من كتاب، فالمرء يمكن أن يكون مؤلفاً لنظرية ما، أو تقليد ما، أو فرع معرفي.. تجد فيه كتب أخرى ويجد فيه مؤلفون آخرون أماكنهم أيضاً، وهؤلاء المؤلفون في موقع نسميه «عابراً للخطابات» Transdiscursive، وهذه ظاهرة متكررة بكل تأكيد، وقديمة قدم حضارتنا ؛ فهوميروس، وأرسطو، والآباء المسيحيون، وعلماء الرياضيات الأوائل، ومؤسسو التراث الهيوقراطي- كل هؤلاء لعبوا هذا الدور.

علاوة على ذلك، وعلى مدار القرن التاسع عشر في أوروبا، ظهر نوع آخر من المؤلفين أكثر شيوعاً، لاينبغي للمرء أن يخلط بينهم وبين المؤلفين الأدبيين «العظام»، أو مؤلفي النصوص الدينية، أو مؤسسي العلم. وبطريقة تحكمية إلى حدما، سنسمي أولئك الذين يقعون في تلك المجموعة الأخيرة «مؤسسي خطاب Founders of discursivity»، وهم يتميزون بأنهم ليسوا مجرد مؤلفين لأعمالهم هم، لقد أنتجوا شيئاً آخر: أنتجوا إمكانيات وأصولاً من أجل تشكيل نصوص أخرى، وهم بهذا المعنى مختلفون تماماً عن روائي- مثلاً- ليس سوى مؤلف نصه هو فحسب. إن فرويد ليس مجرد مؤلف «تفسير الأحلام» أو «النكت وعلاقتها باللاوعي»، وماركس ليس مجرد مؤلف «البيان الشيوعي» أو «رأس المال»، بل إن كلاً منهما أسس إمكانية لخطاب لاينتهي.

من السهل أن نعترض كما هو واضح ؛ فقد يرى المرء أنه ليس حقيقياً أن مؤلف رواية ليس سوى مؤلف نصه هو فقط، بمعنى أنه يتحكم في- ويسعى إلى- ماهو أكثر من ذلك، شريطة أن يكتسب بعض «الأهمية». ولنأخذ مثلاً بسيطاً: قد يري المرء أن «آن راد كليف» لم تكتب«» قلاع أثلين ودونباين» ونصوصاً أخرى فحسب، بل إنها أتاحت الظهور أيضاً لرواية الرعب القوطية في بداية القرن التاسع عشر، ومن هذه الزاوية تجاوزت وظيفة المؤلف- لديها- عملها. غير أن هناك رداً على هذا الاعتراض، فهؤلاء المؤسسون لخطاب ما (وأنا أستخدم ماركس وفرويد كأمثلة، لأنني أعتقد أنهما أول وأكثر الحالات أهمية) أتاحوا إمكانية أشياء مختلفة تماماً عن تلك التي أتاحها روائي ما. لقد فتح نص «آن رادكليف» الطريق لعدد من التشابهات والتماثلات التي وجدت نموذجها في عملها. أما النصوص الأخرى فتحتوي على علاقات مميزة، وتشخيصات وعلاقات، وأبنية يمكن لآخرين أن يستعلموها من جديد. بعبارة أخرى، حين نقول إن آن راد كليف أسست رواية الرعب القوطية، فإن هذا يعني أن المرء سيجد في رواية القرن التاسع عشر القوطية- كما يجد في أعمال راد كليف- تيمة البطلة المحصورة في مصيدة حدسها الخاص، والقلعة المخيفة، وشخصية الأسود، والبطل الملعون الذي ينصب اهتمامه على جعل العالم يكفّر عن الشر الذي فعله به، إلى آخر ماتبقى من ذلك.

على الجانب الآخر، وحين أتكلم عن ماركس وفرويد باعتبار أنهما مؤسسان لخطاب ما،فأنا أقصد أنهما لم يعطيا إمكانية لعدد معين من التماثلات فحسب، وإنما أعطيا أيضاً (وبنفس الدرجة من الأهمية) إمكانية لعدد معين من الاختلافات. لقد خلقا إمكانية لشيء آخر أكثر من خطابهما هما، ومع ذلك فهو

شيء ينتمي إلى ما أسساه. حين نقول إن فرويد أسس التحليل النفسي، فإن هذا لايعني (مجرد) أننا نجد مفهوم اللبيدو أو تكنيك تيار الحلم في أعمال كارل آبراهام Abraham أو ميلاني كلاين Klein، وإنما يعني أن فرويد صنع إمكانية لعدد معين من الاختلافات (من زاوية نصوصه، ومفاهيمه، وفرضياته هو) كلها نشأت عن خطاب التحليل النفسي ذاته.

ويبدو أن هذا يمثل، على كل حال، صعوبةجديدة: أليست هذه – رغم كل شيء– هي حقيقة أي مؤسس لعلم، أو أي مؤلف قدم تطوراً هاماً في علم ما؟ رغم كل شيء، فإن جاليليو لم يتح فقط إمكانية تلك الخطابات التي رددت القوانين التي صاغها هو، بل أتاح أيضاً إمكانية حالات مختلفة تماماً عما قاله هو نفسه. وإذا كان كوڤر Cuviex هو مؤسس علم البيولوچيا، أو سوسير هو مؤسس اللغويات، فإن هذا لم يكن لأنه تم تقليدهم، ولا لأن الناس منذ ذلك الحين قد تناولوا من جديد مفهوم العضوية أو مفهوم العلامة، إنما كان ذلك لأن كوڤر صنع إمكانية– إلى حد ما– لنظرية في التطور، مضادة تماماً لتثبيتيته هو. وكان ذلك لأن سوسير صنع إمكانية لنحو تحويلي، مختلف تماماً عن تحليلاته البنيوية. إن الممارسات الخطابية تبدو إذن شبيهة– من حيث الظاهر– بتأسيس مشروع علمي.

لازال هناك فارق، وهو فارق ملحوظ: ففي حالة العلم يكون الحدث المؤسس على قدم المساواة مع التطورات المستقبلية، إذ يصبح هذا الحدث– من زاوية ما– جزءاً من قائمة التعديلات التي يجعلها هو ممكنة. وبطبيعة الحال، يمكن لهذا الانتساب أن يأخذ أشكالاً مختلفة ؛ ففي التطور المستقبلي لعلم من العلوم، قد يبدو الفعل المؤسس كأنه أقل من حالة خاصة لظاهرة أكثر عمومية، تكشف عن نفسها وهي قيد الصنع، ويمكن أن يثبت في النهاية أنه قد تم تشويهه، من خلال الحدس والتحيزات الإمبريقية، وحينئذ على المرء أن يعيد صياغته، جاعلاً إياه موضوعاً لعدد من العمليات النظرية الإضافية تجعله أكثر وضوحاً.. إلخ، وأخيراً قد يبدو تعميماً متسرعاً ينبغي تحديده وإعادة رسم حدود مصداقيته. وبعبارة أخرى: يمكن دائماً إعادة إنتاج الحدث المؤسس لعلم ما، وذلك في إطار تلك التطورات المستمدة منه.

وفي المقابل تكون بداية ممارسة الخطاب غريبة المنشأ بالنسبة للتطورات الناتجة عنه، فتوسع نمط من الخطاب، مثل التحليل النفسي كما أسسه فرويد، لايعني أن نمنحه تعميماً شكلياً لم يُسمح به في بدايته، بل يعني أن نفتحه على عدد معين من الفعاليات الممكنة. إن تحديد التحليل النفسي كنمط من الخطاب هو في الحقيقة محاولة لتمييز عدد معين من الفرضيات، أو الحالات– في الحدث المؤسس– يخوِّل المرء لها وحدها قيمة تأسيسية، ويمكن أن يعد مفاهيم أو نظريات معنية– بالمقارنة معها– فرعية، وثانوية، وملحقة. وفضلاً عن ذلك فإن المرء لايعلن أن فرضيات معينة في عمل أولئك المؤسسين هي فرضيات زائفة، وبدلاً من ذلك، فإن المرء حين يحاول أن يضع يده على الحدث المؤسِّس ويضع جانباً تلك القضايا التي لاتتصل بالموضوع اتصالاً وثيقاً، سواء لأنها تعتبر غير جوهرية، أو لأنها تعتبر «قبل– تاريخية» ، أو لأنها متفرعة عن نمط آخر من الخطاب. بعبارة أخرى: فإن بداية ممارسة خطاب ما– على خلاف تأسيس علم ما– لم تسهم في التطورات الأخيرة فيه.

وعلى هذا، فإن المرء يحدد المصداقية النظرية لفرضية ما بمقارنتها مع عمل المؤسسين، بينما تتحدد في حالة جاليليو ونيوتن بمقارنتها مع ماهية علم الطبيعة وعلم الكون (في بنيتهما الداخلية أو «معياريتهما») ،

وهي الماهية التي تثبت للمرء مصداقية أية فرضية قد يضعها أولئك الرجال. ولنعبر بكلمات أوضح: إن عمل الذين بدأوا الخطاب ليس واقعاً في المجال الذي يحدده العلم، بل هو العلم، أو هو الخطاب الذي يرجع إلى أعمالهم باعتبارها مساوية للعلم تماماً.

وهكذا، يمكننا أن نفهم ضرورة «العودة إلى الأصول» في مجالات الخطاب هذه. العودة، التي هي جزء من الحقل الخطابي ذاته، لايتوقف تعديلها أبداً. العودة ليست ملحقاً تاريخياً سينضاف إلى الخطاب، أو مجرد حلية، بل هي على العكس، تشكل مهمة مؤثرة وضرورية في تطور ممارسة الخطاب ذاته. إن إعادة شرح نص جاليليو ربما تغير– على نحو جيد– من معرفتنا بتاريخ الميكانيكا، لكنها لن تكون قادرة قط على تغيير معرفتنا بالميكانيكا ذاتها. أما على الجانب الآخر، فإن إعادة شرح نصوص فرويد تعدل من التحليل النفسي ذاته، تماماً كما ستعدل إعادة شرح نصوص ماركس من الماركسية ذاتها.

مالخصته للتو، ناظراً إلى بداية ممارسة الخطاب، هو بطبيعة الحال تلخيص عام جداً، وهو تلخيص صحيح، وخاصة فيما يتعلق بالتعارض الذي حاولت أن أرسمه بين بداية خطاب ما وبين التأسيس العلمي. وليس من السهل أن نميز بين الاثنين دائماً، بل ليس هناك مايثبت أنهما إجراءان شاملان. وقد حاولت تحديدهما لسبب واحد فقط: أن أوضح أن وظيفة المؤلف التي هي معقدة بما فيه الكفاية، حين يحاول المرء أن يرسمها على مستوى كتاب ما، أو سلسلة من النصوص تحمل توقيعاً معيناً– هذه الوظيفة لاتزال تنطوي على عوامل محددة أكثر من هذا، حين يحاول المرء أن يحللها في إطار وحدات أوسع، مثل مجموعة أعمال، أو مجموعة فروع معرفية كاملة.

والخلاصة أنني أود أن أراجع الأسباب، التي من أجلها أعطيت أهمية معنية لما قلته. هناك أولاً أسباب نظرية، ومن ناحية أخرى قد يمدنا تحليل في الاتجاه الذي لخصته، بمدخل لتنميط الخطاب، يبدو لي– للوهلة الأولى على الأقل– أن مثل هذا التنميط لا يمكن أن ينبني على الخصائص النحوية، والأبنية الشكلية، وموضوعات الخطاب فحسب ؛ إذ من المحتمل أكثر أن توجد خصائص أو علاقات خاصة بالخطاب (ليست مستخلصة من أصول النحو أو المنطق)، وعلى المرء أن يستخدم تلك الخصائص ليميز بين أهم فصائل الخطاب. إن العلاقة (أو اللاعلاقة) مع مؤلف ما، والأشكال المختلفة التي تأخذها هذه العلاقة، تشكّل– على نحو بالغ الوضوح– واحدة من خصائص الخطاب هذه.

وأعتقد– من ناحية أخرى– أن المرء ربما يجد هنا مدخلاً للتحليل التاريخي للخطاب، وربما جاء الوقت لدراسة الخطابات، ليس من خلال دراسة قيمتها التعبيرية أو تطوراتها الشكلية فحسب، بل وفقاً لصيغ وجودها. إن صيغ تداول الخطابات، وتثبيتها، ونسبها، وتخصيصها، تختلف مع كل ثقافة، وتتعدل في إطار فعالية وظيفة المؤلف وتبّدلاتها، أكثر مما يمكن فهمها في إطار التيمات والمفاهيم التي تستدعيها الخطابات.

ويبدو أنه يمكن للمرء أيضاً– انطلاقاً من تحليل من هذا النوع– أن يعيد شرح مكانة الذات. إنني أدرك أن المرء– في تناوله للتحليلات الداخلية والهيكلية لعمل ما (سواء كان نصاً أدبياً، أو نسقاً فلسفياً، أو عملاً علمياً)، وفي تنحيته للمراجع البيوجرافية والسيكولوجية – يكون قد عاد مرة أخرى إلى مسألة الطابع المطلق للذات ودورها المؤسِّس. وربما لايزال على المرء أن يعود إلى هذه المسألة، لكي يعيد تأسيس قيمة الذات المنشئة، بل ليصل إلى نقاط تدخّل الذات، وصيغ قيامها بوظيفتها، ونظام تبعيتها. ونحن حين نفعل

ذلك نقلب المشكلة التقليدية، لن نطرح الأسئلة: «كيف يمكن لذات حرة أن تخترق جوهر الأشياء وتعطيها معنى؟ كيف يمكنها أن تنشّط قواعد لغة ما من داخلها، وتعطي الفرصة– بهذه الطريقة– لظهور التصميمات التي تلائمها هي على نحو خاص؟». وبدلاً من هذا ستطرح هذه الأسئلة: «كيف، وفي ظل أيه شروط، وبأية أشكال، يمكن لشيء مثل الذات أن يظهر في نسق الخطاب؟ ما الموقع الذي يمكن أن تحتله في كل نمط من أنماط الخطاب؟ وما الوظائف التي يمكن أن تقوم بها، ومن خلال أية قواعد؟ إنها باختصار– مسألة منع الذات (أونائبها) من دورها كمنشيء، ومنع تحليل الذات، من حيث هي وظيفة للخطاب متنوعة ومركبة.

وهناك ثانياً، أسباب تتصل بالوضعية «الأيديولوچية» للمؤلف، ويصبح السؤال حينئذ: كيف يمكن للمرء أن يستخلص الخطر الكبير، الخطر العظيم الذي يهدد الخيال به عالمنا؟ والإجابة هي: إن المرء يستخلصه من خلال المؤلف ؛ فالمؤلف يسمح لنا بتحجيم التكاثر السرطاني الخطر للدلالات في عالم يكون فيه المرء مزدهراً، لابثرواته وغناه فحسب، بل أيضاً بخطاباته ودلالاتها. إن المؤلف هو مبدأ الاقتصاد في تكاثر المعني، ونتيجة لهذا لابد أن ننقلب تماماً إلى فكرة المؤلف التقليدية. لقد اعتدنا– كما رأينا من قبل– أن نقول إن المؤلف خالق عبقري لعمل يودع فيه– بسخاء وصحة لاحدلها –عالماً من الدلالات لاينضب،وتعودنا أن نعتقد أن المؤلف رجل مختلف تماماً عن كل الرجال، رجل بالغ التميز، لأن المعنى في كل اللغات– حالما يتكلم هو– يبدأ في التكاثر.. التكاثر إلى مالانهاية.

والحقيقة هي العكس تماماً ؛ فالمؤلف ليس مصدراً غير محدود للدلالات التي تملأ العمل، المؤلف ليس سابقاً على الأعمال، إنه مبدأ وظيفى معين في ثقافتنا، به يحصر المرء، ويستبعد، ويختار. باختصار: به يعوق المرء التداول الحر للخيال، والتلاعب الحر به، والتأليف الحرله، وتحلله، وإعادة صياغته. والحق أننا إذا كنا قد اعتدنا تقديم المؤلف باعتباره عبقرياً، باعتباره تدفقاً أبدياً للابتكار، فذلك في الحقيقة لأننا نجعله يقوم بوظيفته بالطريقة المعاكسة تماماً. يمكن للمرء أن يقول إن المؤلف منتج إيديولوچي ، لأننا نقدمه كأنه الضد لوظيفته التاريخية الحقيقية (حين يتم تقديم وظيفة معروفة تاريخياً في شكل صورة مضادة، يكون لدى المرء منتج إيديولوچى)، ومن ثم فالمؤلف شخص أيديولوچى يميز به المرء الطريقة التي نخشى بها تكاثر المعنى.

يبدو أنني، بقولي هذا، أستدعي شكلاً للثقافة لايكون الخيال فيه محدوداً بشخص المؤلف، وستكون رومانتيكية خالصة أن نتصور ثقافة يعمل فيها الخيال في حالة حرية مطلقة، ويكون الخيال فيها موضوعاًفي حسبان كل شخص، ويتطور دون أن يمر عبر شيء من قبيل: شخص ضروري أو متكلّف. ورغم أن المؤلف قد لعب منذ القرن الثامن عشر دور مشرِّع الخيال، وهو الدور المميز تماماً لمنطقتنا.. منطقة المجتمع الصناعي البرجوازي.. منطقة الفردية والملكية الخاصة التي لازالت تقع فيها تبدلات تاريخيه، رغم ذلك لايبدو ضرورياً أن تبقى وظيفة المؤلف ثابتة في شكلها، وتعقدها، وبالأحرى في وجودها. وأعتقد أنه عندما يتغير مجتمعنا، وفي لحظة خاصة حينما سيختفي المؤلف– في عملية التغير، وبمثل هذه الطريقة التي سيقوم فيها الخيال ونصوصه متعددة المعاني بوظيفتهما ثانية، ووفقاً لصيغة أخرى– هنا سيوجد شخص ليس هو المؤلف، ولكن لابد من تحديده، وربما لابد من لمسه.

كل الخطابات، مهما كانت وضعيتها وشكلها وقيمتها، مهما كان التداول الذي ستخضع له،

ستتطور حينئذ في غياب همهمة ما. لن نسمع الأسئلة التي تجدد طرحُها لمدة طويلة جداً: من الذي يتكلم حقيقةً؟ هل هو هو فعلاً أم شخص آخر؟ بأية أصالة وأي أساس؟ وبأي جزء من ذاته العميقة يعبّر في خطابه». بدلاً من هذا ستكون هناك أسئلة من قبيل: ماصيغ وجود هذا الخطاب؟ أين تستخدم، كيف يمكن تداولها، ومن الذي يمكنه أن يختص بها نفسه؟ وحين تكون هناك غرفة للذوات المحتملة، ففى أي الأماكن منها؟ ومن الذي يمكنه أن يأخذ تلك الوظائف– الذاتية المختلفة؟» وبعد كل هذه الأسئلة لن نستمع إلى شيء سوى قلق اللامبالاة: «مالفرق الذي صنعه السؤال عمن يتكلم؟»

❖

هوامش

(١) في صفحة ٢٩ من كتابها «مصادر النوع» تقول كولي: «أود أن أقدم نظرية النوع باعتبارها أدوات لتبرير العلاقات القائمة داخل المنظومة الأدبية بين الموضوع وطريقة تناوله، لكنني أريد أيضاً أن أفهم علاقة الأنواع الأدبية «بأنواع» المعرفة والخبرة.. أريد أن أقدم الأنواع بصفتها جزءاً من التعميم العبقري، الذي هو بدوره جزء من تراث كل دارسي الأدب.

(٢) كانت نسخة باكرة لأجزاء من هذه المقالة قد نشرت عام ١٩٧٠، في دورية «التاريخ الأدبي الجديد».

(٣) هناك إشارة تشبه ما ذكره كلر حول عدم انقراء بعض أنواع مابعد الحداثة، نجدها عند شارلز كاراميللو، الذي يشير إلى مقالات كتبها إدموندجيبس، وإيهاب حسن، وكامبل كارهام، ورايموند فيدرمان.. يقول كاراميللو: «هذه الأنواع شيء لايمكن التأكد منه، ويستحيل تصنيف هذه الكتب». وتقول روزماري والدروب عن كتاب جيبس «حياة الأسئلة»: «إن فيه نسيج الشعر، لكنه نثر في معظمه».

(٤) يمكن أن نجد مناقشة لمثل هذه الجوانب من نظرية النوع في مقالات يورى تينيانوف، ورومان ياكبسون، ضمن كتاب «قراءات في الشعرية الروسية»، وفي كتب باختين «شعرية ديستوفسكي»، و«الخيال الحواري»، و«أنواع الكلام ومقالات أخرى»، وكذلك في كتاب تودوروف «الفانتاستيك»، وكتاب الاستيرفاولر «أنواع الأدب»، وكتاب فردريك جيمسون «اللاوعي السياسي»، وكتاب ساندرا جلبرت وسوزان جوبار.

(٥) انظر على سبيل المثال ريك ألتمان: «موسيقى السينما الأمريكية»، وكريستيان ميتز: «الدال المتخيل»، وإس، جي. سولومون: «فكرة الفيلم».

(٦) يستشهد شارلز كاراميللو بما قالته جوليا كرستيفا في كتابها «الأداء في ثقافة مابعد الحداثة» من أن «كل نص يتشكل وكأنه نتف من الاستشهادات، وأن كل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى، وأن مقولة تفاعل النصوص في طريقها لأن تحل محل مقولة تفاعل الذوات» ص ٢٢٤.

(٧) المقالة بأكملها مكرسة لموضوع «الحداثي والحداثة، وما بعد الحداثي ومابعد الحداثة».

(٨) انظر كذلك نسخة مبكرة من «مابعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي».

(٩) طبق تودوروف مفهوم «العنصر المهيمن» على نظرية الأنواع في كتابه «الفانتاستيك».

❖

هل توجد أنواع ما بعد حداثية؟

"Do postmodern genres exist?"

رالف كوهين

Ralph Cohen

❖

مقالة نشرت في مجلة [Genre] شتاء عام ١٩٨٧: ص ص ٢٤١ - ٢٥٨.

يشير النقاد والمنظرون، الذين يكتبون عن نصوص ما بعد الحداثة، إلى «الأنواع» باعتبارها مصطلحاً لايتلاءم مع توصيف الكتابة ما بعد الحداثية. وعملية نفي النوع هذه يقف وراءها زعم بأن الكتابة ما بعد الحداثية تنتهك الأنواع، أو تتجاوزها، أو تزعزع الحدود التي تخفي وراءها هيمنة أوسلطة، كما تنطلق هذه العملية من زعم مؤداه: أن «النوع» مصطلح ومفهوم ينطوي على مفارقة تاريخية. وحين يقدم النقاد نماذج من روايات مابعد الحداثة مثلاً، يستشهدون بالمؤلفين العليمين بكل شيء، الذين يحاكيهم الروائيون محاكاة ساخرة ويدمرونهم، ويشير النقاد إلى التوجه المقصود للقارئ في رواية «إذا كنا في ليلة شتاء-If on a Winter's night»، ويلاحظون الإبراز المتعمد للحيل الأدبية، التي تدمر الافتراض النوعي القائل بأن الرواية مرجعية، أو أنها بنية لها علاقة فعلية مع الواقع.

يفترض هؤلاء النقاد أن نظرية نوع الرواية ملتزمة بالحيل الأدبية المساندة، أي بالتماسك الشديد، والوحدة، والمتصل الخطّي، لكن رغم أن مثل هذا الافتراض قد ينطبق على بعض نظريات النوع، فإن هناك نظريات أخرى تتلاءم تماماً مع الخطابات التعددية، والقصص غير المترابطة، والحدود المخترقة. وحين نشير إلى الخطابات التعددية، التي يراها باختينBakhtin خاصية للرواية، فإننا نأخذ في اعتبارنا واحداً فحسب من منظرين حداثيين، يقبلون بالخطابات التعددية، والأبنية غير المترابطة. ولايقتصر الأمر على وجود نظريات نوع، قائمة على هذه الافتراضات، بل إن هناك نصوصاً مثل «ترسترام شاندي» و«جوزيف أندراوس» أعلنت عما نسميه الآن سمات ما بعد حداثية ؛ إذ يلاحظ إيهاب حسن، وهو واحد من منظرى ما بعد الحداثة، أننا نفهم الآن «السمات ما بعد الحداثية في ترسترام شاندي، لا لشيء إلا لأن عيوننا قد تعلمت أن تدرك السمات ما بعد الحداثية» (XVI).

وإيهاب حسن محق ؛ لأن ما نسميه كتابه «مابعد حداثية» تم التبشير به في وقت مبكر، لكن أنواع القرن الثامن عشر كانت قد كشفت عن جانب من السمات نفسها، ونحن أعدنا تسميه هذه السمات عبر لغتنا النقدية. غير أن الصفحات المكتوبة بخط مائل في ترسترام شاندي، كانت حينئذ تجاوزات، تشبه الآن إبراز الحيل الأدبية، والحكي غير الخطي، وإدخال المواعظ والخطابات القصص في نسيج السرد. إن أسس نظرية النوع الخاصة بالأشكال المختلطة، والسمات النوعية المشتركة، قديمة قدم مقارنة أرسطو بين التراجيديا والملحمة. لقد لاحظت روزالي كولي Rosalie Colie أن كتاباً كثيرين، من عصر النهضة، قد عملوا من خلال مزيج من السمات النوعية «مزيج مصنوع بوعي وعناية، حيث يضع الأنواع المنفصلة، التي كان بتراركا Petrarca، يحاول تدعيمها، أحدها في مواجهة الآخر» (١٩).

مثل هذا المزيج لم يكن حالات معزولة، بل كان طريقة للتفكير ولافتراض أن الأنواع – مختلطة أو غير مختلطة – هي أوعية تلائم المعرفة القديمة. والحق أن المزيج موجود في أعمال هوميروس، التي درسها بعض النقاد باعتبارها مصدراً لكل الأنواع الشعرية. وتلاحظ «كولى» أنه «كانت هناك أنواع أكثر مما كان معروفاً في الفلسفة الأدبية الرسمية، وأنه من خلال مقولات النوع المتضاربة هذه، تأكد غنى الكتابات الأدبية وتنوعها، في عصر النهضة» (٨).

ولا يأبه نقاد ما بعد الحداثة ومنظروها غالباً، بنظريات النوع الكثيرة التي تم ابتداعها، وحين يهاجمون فرضيات النوع، يختارون معظمها غالباً من النقاد الحداثيين ؛ ففي مقالته عام ١٩٧٥ «نحو نظرية لأدب اللا – نوع»، يتخذ چوناثان كلر Culler– على سبيل المثال– نموذجه الحداثي الافتراض القائل بأن النوع مجموعة من التوقعات بين القارئ والنص، وهو افتراض حداثي، قد يكون مأخوذاً من كتاب فراي «تشريح النقد» ١٩٥٧. وفي أواسط السبعينيات كانت هناك صياغات حداثية متعددة لمقولة «مجموعة التوقعات»، لكن المقولة كانت تمثل على الدوام جزءاً من حالة أو نظرية متكاملة ؛ فهي عند هانز روبرت ياوس مثلاً تشكل جزءاً من نسقه في جماليات التلقي والتأثير.

«إن تحليل التجربة الأدبية للقارئ سيتجنب مخاطر علم النفس، إذا وصف تلقي العمل وتأثيره، وسط نظام التوقعات الموضوعي، الذي ينشأ عن كل عمل، في لحظة ظهوره التاريخية، ومن خلال الفهم المسبق للنوع، ومن خلال شكل الأعمال المعروفة وتيماتها، ومن خلال التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية» (ص٢٢).

أما علاقة التوقعات بجمهور معين، يكون متلقياً، فقد صاغتها ماريا كورتي Maria Corti: «إذ يبدو كل نوع متجهاً إلى نمط معين من الجمهور، بل أحياناً إلى طبقة معينة، تكون توقعاتها متجهة إلى ذلك النوع، طالما كانت الظروف الاجتماعية مساعدة» (ص١١٨).

ويصوغ كلر مفهوم التوقعات على النحو التالي: «قد يقول المرء: إن النوع مجموع من التوقعات، مجموعة من التعليمات حول نمط السبك الدي يتوخاه المرء، والطرق التي يقرأ بها التتابعات» (ص٢٥٥) وتعريف يقوم على القارئ، ذلك الشخص الذي يمكن أن نجد منه نسخاً كثيرة داخل نوع ما، لكنه تعريف لايضع في حسبانه الكيفية التي يلائم بها هذا الزعم النوعي، من الوجهة العملية، نظرية النوع.

وهذه لنظريات تهتم باللحظة التاريخية لظهور العمل، أو بالشروط الاجتماعية التي تضمن نوعاً معيناً لجمهور معين. وحين تنقطع نظرية توقعات معينة عن إطارها النظري، يمكن التعامل معها وكأنها «علاقة تعاقد» غير معلن، بين مؤلف وقارئ، رغم أن صياغة مثل هذا العقد صورة قانونية، وليست موقفاً عملياً. ويؤكد كلر أن روايات ما بعد الحداثة تفسخ التعاقد، لأنها تبدل التقاليد، وتصبح «غير قابلة للقراءة»، غير أن هذه المسألة تطرح بعض الفرضيات حول الكيفية التي تبدأ بها التقاليد، والكيفية التي تصبح بها مشتركة، والكيفية التي يتم بها تغيرها والتخلي عنها. إن الأنواع ما بعد الحداثية، كما يشير كثير من النقاد، لها سمات ورثتها عن الأنواع الحداثية، وحيث إن للأنواع علاقات متبادلة، فإن هناك على الدوام أساساً تقوم عليه إمكانية القراءة، ويبدو أن كلر يسلم في نهاية المقالة، بأنه حتى روايات ما بعد الحداثة العويصة لابد أن تقرأ ؛ بسبب المقدرة الإنسانية الأساسية في تنظيم غير المنتظم، يقول: «إنها القدرة الإنسانية المدهشة، على

استعادة المنحرف، واختراع تقاليد ووظائف جديدة، للتغلب على ما يقاوم جهودنا» (ص ٢٥٩) والحق أن فراي كان قد تناول رواية چويس «فينيجانز ويك»، وهي الرواية التي تستخدم نموذجاً للكتابة ما بعد الحداثية، تناولها باعتبارها شكلاً موسوعياً وملحمة ساخرة، إن النص لايقتضي التخلي عن نظام النوع، بل على العكس، يمكن أن ينسجم معه تماماً.

ونقاد ما بعد الحداثة يسعون إلى العمل من غير نظرية للنوع ؛ فمصطلحات من قبيل «نص» و«كتابة» تتجنب التصنيفات النوعية عمداً، أما أسباب ذلك فهي القضاء على التراتبات التي تقدمها الأنواع، وتتجنب الثبات المزعوم للأنواع، والسلطة الاجتماعية – والأدبية أيضاً – التي تمارسها مثل تلك القيود، ورفض العناصر الاجتماعية والذاتية في التصنيف. غير أن هذه الأسباب لاتنطبق إلا على نظرية النوع التي يسميها أوستن وارن» «كلاسيكية»، والتي تؤكد «نقاء» الأنواع، إذ يلاحظ أن نظرية النوع الحديثة وصفية، «فهي لاتضع عدداً محدداً للأنواع الممكنة، ولاتضع القواعد للكتاب، إنها تفترض أن الأنواع التقليدية قد «تمتزج» ، وتنتج نوعاً جديداً مثل التراجيكوميديا» (ص ٢٤٥).

نظريات النوع الحداثية تقلل من شأن التصنيف، وتعكس من شأن التوضيح والتفسير، ومثل هذه النظريات هي جزء من نظريات سميوطيقية في الاتصال، تربط الأنواع بالثقافة. والحق أن النقاد الحداثيين الذين يلجأون لنظرية النوع: تودورف، چيمسون، فولر، باختين، جلبرت، جوبار– كل هؤلاء يعملون على شرح وتحليل العلاقات بين الأنواع الهامشية أو المجهولة، والأنواع الرسمية، وهذا هو الإجراء الذي يبدو مطبقاً في البحث ما بعد الحداثي.

إن ما يحدد بداية أو استخدام نوع معين، هو علاقته مع أنواع أخرى، وإذا ما كانت الكتابة مطابقة لنفسها على الدوام، فلن تكون هناك أنواع، ولن نحتاج إلى الفروق النوعية، فيما يتصل بأعمال كاملة. وإذا ما كانت كل قطعة من الكتابة مخالفة لكل القطع الأخرى، فلن يكون هناك أساس لتنظير، أو حتى للاتصال. ولكن لأن كل قطعة من الكتابة تميل إلى الاتكاء على قطع أخرى، فإن بعض المنظرين يشيرون إلى الأنواع بوصفها عائلات من النصوص، بينها علاقة قربى وثيقة أو ضعيفة. ويقدم النوع الإجراء الحاسم في تناول هذه الظاهرة، إنه لايبحث أسباب التناص فحسب، بل يبحث في الإجراءات التجميعية الناتجة عنه، ويتيح التصور النوعي للكتابة التجميعية إمكانية لدراسة عمليات الاستمرار والانقطاع داخل نوع ما، بالإضافة إلى دراسة تكرار السمات النوعية ومحتوياتها التاريخية.

غير أن هذه النظرية من نظريات النوع، هي واحدة من نظريات كثيرة، ومن ثم فإن المنظرين الذين يعارضون النوع، ليسوا أقل حاجة من النقاد الذين يعتدون به، إلى شرح الأهداف التي تحكم أية نظرية للنوع. وسواء كان الغرض من نظام النوع (مهما يكن بناؤه) غرضاً تقييمياً، كما عند آرسطو ودرايدن وإرفنج وبابيت، أو غرضاً تعليمياً، كما هو لدى منظري عصر النهضة، أو غرضاً تطورياً، كما هو الحال بالنسبة لبرونتيير، أو كان نسقاً اتصالياً، كما هو الحال بالنسبة لماريا كورتي، أو بنية إيديولوچية، كما هو بالنسبة لفريدريك چيمسون، أو أساساً تفهم الانتقال والتاريخ الأدبي، كما هو لدى الشكلانيين الروس – فإن التنظير للنوع هو في حد ذاته نوع ؛ فقد يكون مقالة، أو نقداً أدبياً، أو نظرية أدبية، أو تاريخاً أدبياً.. إلخ.. والكتابة في الأنواع لايكشف عنها إلا النص نفسه.

حين يتساءل ديريدا ماذا يكون النوع، يلفت انتباهنا إلى أن مقالته هو تنتمي إلى أنواع مقالية، مثل النظرية الأدبية، أو الخطاب الفلسفي، وليس هنا مجال مناقشة القضايا المضمنة في عملية تسمية الأنواع، لكن علينا أن نلاحظ أن كل نص هو عضو في واحد من الأنواع أو أكثر وما نحتاج إلى دراسته هو مكونات نص ما، والان التأثير التي لهذه المكونات على القراء، فهذه المكونات – في شكلها المختلط أو التجميعي. هي التي تجعل بعض المنظرين يشيرون إلى الأنواع، باعتبارها شيئاً «منتهكاً» من هذا المنظور، يبدو نقاد كثيرون، ممن يجدون في الكتابة ما بعد الحداثية كتابة غير نوعية ؛ لأنها تجميعية أو متجهة للقارئ أو شذرية، يبدو هؤلاء النقاد منعزلين عن نظريات النوع القيمة، التي يمكنهم أن يبلوا عليها.

ومقالة جيلفورد جيرتز Geertz «الأنواع المنتهكة» مثال هام، يفترض أن انتهاك الأنواع أو مزجها، يدل على طريقة جديدة في التفكير، ورغم أن دراسته تنصب على الفكر الاجتماعي، فإنها تشير كذلك إلى نماذج أدبية، إنه يصف ظاهرة الانتهاك كما يلي:

«تبدو الأبحاث العلمية أشبه بالكتب الأدبية الممتازة (لويس توماس، لورين آيسلي)، وفانتازيات الباروك المقدمة على هيئة ملاحظات أمبريقية محايدة (بورخيس، وبارتليم)، والتواريخ المكونة من معادلات وقوائم، أو شهادة جمعية القانون (فوجيل، وإنجرمان، ولوروا لادورى)، والوثائق التي تقرأ كاعترافات حقيقية (ميلر)، والحكايات التي تأخذ شكل الاثنوجرافيا (كارتينادا)، والأبحاث النظرية الموضوعة في شكل رحلات (ليفي شتراوس)، وكتاب نابوكوف «النار الشاحبة»، وهو شيء مستحيل، مصنوع من الشعر والقص والمذكرات وصور عن المرضى، يبدو معظم الوقت، وكأن المرء لاينتظر إلا نظرية شعرية للكانتوم★، أو نظرية للسيرة في علم الجبر.» (ص ١٦٥ – ١٦٦).

ويعثر جيرتز على التفاعلات، وعلى التناص، داخل النصوص الأدبية وخارجها، وأضيف أنا إلى نماذجه ما لاحظته من أن أنواعاً مثل البالاد، وقصائد الشعر الغنائي، والأمثال، والقصص القصيرة.. إلخ أصبحت جزءاً من نصوص أخرى، جزءاً من روايات أو تراچيديات، أو كوميديات. إنه يلاحظ أن أجزاءً من نوع أدبي ما، كالسيرة الذاتية، يمكن أن تمتزج مع مقالات علمية (كتاب چيمس واتسون «اللولب المزدوج»)، ويمكن للمرء أن يضيف أن مقالة نظرية (مثل مقالة أنيتي كولودني «الرقص عبر المنجم: بعض الملاحظات على النظرية، والتطبيق، والنقد الأدبي النسائي»)، يمكن أن تحتوى كذلك على خطاب السيرة الذاتية. وعندجيرتز أن هذا الإجراء يمثل صورة من النظرية الاجتماعية، إنه يرى فيه مؤشراً على تغير البحث الاجتماعي ، من الاهتمام بسؤال (ما المعرفة) إلى الاهتمام بسؤال (ما الذي نريد أن نعرفه) (ص ١٧٨). إنه يفترض أن البحث «الحداثي» يدرس آليات الحياة الاجتماعية، من أجل تغييرها «إلى اتجاهات أفضل»، أما البحث ما بعد الحداثي فيدرس تحليل الفكر، لا إدارة السلوك. ومهما يكن من أمر، فإن الغرض من مزج سياسات المعمل، مع البحث العلمي– في «اللولب المزدوج»– يؤدي إلى هدم «موضوعية» الإجراءات العلمية وافتراض وجود جماعة علمية موحدة.

ومقالة كولودني، في إجراءاتها التجميعية، تصف مبادءها الحقيقية من منظور نقاد ذكور، حتى تبرهن على موقفها، مؤكده الحاجة إلى وجود نقد نسائي بمعنى الكلمة. إنها هجوم على «موضوعية» النقد

★ الكانتوم أصغر وحدة من وحدات الطاقة.

لأدبي، على احتياجنا للمعرفة الواسعة بالسلطة المضمنة في مثل ذلك النقد، على احتياجنا لإدراك الجنس (ذكر – أنثى)، باعتباره جانباً من الدرس الأكاديمي مهملاً أو مقموعاً.

في هذه الأعمال، يرتبط تجميع السيرة الذاتية، وممارسات المعمل، أو الفصل وسياساته – يرتبط بالمواقف الأجتماعية والسياسية ؛ فالتجميع لايقدم مجرد إجراءات بحث علمي أو أدبي، بل يؤدي إلى شرح الإجراءات التي يخفي بها هذا البحث الخصومات والتحاملات والخلافات. وهذا التحليل النوعي يغير من التحليلات النصية: من دراسة السلوك إلى دراسة أرضية السلوك، من الرغبة العارمة في إدارة السلوك إلى دراسة طبيعة هذه الرغبة، والعمليات الفعلية في إدارتها.

ولاتزال النصوص، التي وصفتها تواً، واقعة في إطار أنواع مألوفة: تاريخ اكتشاف علمي ما، أو مقالة نظرية حول الدراسات الأدبية، ومع ذلك فهي تجاوز الحدود النوعية الحداثية، لأنها تقدم عناصر ذاتية، وتلح على الأسس الأيديولوجية التي تحكم البحث، ومايزال مفهوم التجاوز يفترض معرفة بالحدود أو القيود ؛ فمثل هذه التجاوزات، كما يدرك بعض منظري ما بعد الحداثة، تفترض وجود أنواع. إنها تفترض أن ممارسات مابعد الحداثة ليس لها كتابة متجانسة، بل تستمر في تقديم فوارق، مهما يكن أختلافها عن الممارسات الحداثية. إن نماذج معنية من الأدب الحداثي – «أمريكا» لدوس باسوس، «وكانتوس» لباوند، و«أبسالوم.. أبسالوم» لفوكنر – يستشهد بها مراراً وتكراراً على تجميع الخطابات المتعددة الموجودة في الأنواع الحداثية ؛ ومن ثم فإن المسألة ليست مسألة موضوعات متعددة، أو حكي متقطع، وأنما هي تُبدل في أنواع «التجاوزات» وفي مهام التجميعات المنقحة. ويعطينا باختين وجيمسون، وغيرهما من منظري النوع الحداثيين، أفكاراً لامعة حول الأساس الاجتماعي للأبنية النوعية.

تُرى ما البديل القائم، إذا رفض المرء دراسة الأنواع في تحليله للنصوص ما بعد الحداثية؟ يمكن للمرء أن يدرس التيمات، يمكن له أن يدرس الفترات، ويمكنه أن يناقش الاستراتيجيات البلاغية، لكن لاشيء من هذا يتعارض مع الدراسة النوعية – إذا تصورنا ما بعد الحداثة أسلوباً، فلابد من وصفها أو تعريفها، عبر الكشف عن كونها مختلفة عن الأسلوب الحداثي، ومع ذلك فإن تغيراً مثل هذا سيستدعي بالضرورة تشابهات أو سمات مستمرة. وإذا تصورنا ما بعد الحداثة فترةً، فإن مثل هذا الوصف لابد أن يتضمن أنواعاً مثل التراجيديا، أو أنواعاً خاصة بالثقافة الجماهيرية، مثل مسلسلات التليفزيون والقصص والأفلام البوليسية أو الجاسوسية. لابد لدراسة الفترة أن تتضمن أنواعاً مثل مسرحيات شيكسبير وملحمة «الفردوس المفقود» لميلتون، وهي أنواع آتية من فترات باكرة، ولازالت حية في مقررات المؤسسات الأكاديمية والمسارح أو منتجات التليفزيون. وهكذا فإن دراسة الفترة، إذا لم تفكك كل النصوص السابقة، في إطار مقطع تاريخي معين، لابد أن تبقي على لغة الأنواع بوصفها جزءاً من الفترة.

إنها واحدة من مفارقات النقد مابعد الحداثي، فالنقاد العارفون بالقيود التي تفرضها الحدود، والساعون إلى الكشف عما تخفيه الحدود من «علاقة بين المعرفة والسلطة»، هؤلاء النقاد يفعلون ذلك غالباً في إطار حدود، يبدو أنهم لايدركونها.

وفي تقديمه لمختارات من المقالات النظرية، يتصور المحرر الحدود وكأنها حدود بين فروع العلم، غير أن المختارات في حد ذاتها نوع، نوع مارسه نقاد حداثيون، مثلما مارسه نقاد مابعد حداثيون ؛ فالمقالات

نفسها مجموعة في إطار وحدة مفترضة، مع أن كل مقال منها كان قد كُتب في إطار التطور التاريخي للمقالة الحداثية، حيث دخلت فيها خطابات سوسيولوچية وتعليمية وماركسية. وحيث إن المقالات كانت تقدم بوصفها محاضرات ؛ فإن ماتنطوى عليه هذه التجمعات النوعية، هو التقليل من قيمة الاختلاف بين الإلقاء الشفاهي والنص المكتوب داخل المختارات، بين علاقة الجمهور بالمتكلم في مقابل قراءة القارئ للمقالة. لدينا متصل نوعي لنوع حداثي، يهدف - كما فعلت مختارات روبرت ستالمان - إلى تحطيم المواقع النقدية السابقة.

إن تصور هذا البحث باعتباره بحثاً نوعياً، سيقدم جانباً من مُتَّصل ثقافي يقتضي التوضيح، والأهم من هذا أن البحث مابعد الحداثي يكشف عن استعداد النقاد للعمل من داخل الأكاديمية، مستخدمين التقاليد النوعية الحداثية، لكي يحطموا الحداثة وقيمها. وهذا الإجراء النوعي يعمل في إطار مقولات ومكونات مألوفة، بما في ذلك الإصرار على حاجتنا إلى نزع الألفة عنها وتسييسها.

يمكن للمرء أن يلاحظ أن الصحيفة والمختارات، بصفتها أنواعاً، تقدم خيارات: في البدء بأي اختيار منها، وفي إعطاء مداخل متعددة الموضوعات، أو تنويعات على مدخل واحد ؛ فالنصوص في ظل مختارات معينة، تلفت انتباهنا إلى سمات مشتركة بين المقالات أو القصائد أو القصص، أقل مما تلفت انتباهنا إلى الاختلافات بينها، وهي بهذا تسمح للفروق أن تكون تثميناً للنماذج المتميزة، غير أن هذه النصوص التجميعية، حين تتنكر لهويتها النوعية، تؤدي إلى قمع الأختلاف بين ما تقوله وماهي عليه. ونتيجة هذا التنكر للتجميعات النوعية، واستخدامها في الوقت نفسه، هي الخوف من أن تكون الحدود وقاءً، الخوف من الاعتراف بأن الحدود أو القيود أمر لا مفر من الخضوع له. غير أنه لا حاجة بنا - كما أشرت من قبل - إلى وجود مثل هذا المخاض. إن الكتابة «ما بعد الحداثية» من غير حدود، هي قص بقدر ما هي كتابة ما بعد حداثية أرستها هذه الحدود.

ويتجه الطابع التجميعي للأنواع في عصرنا إلى مزيج من وسائل الإعلام، مزيج ناتج عن العالم الالكتروني الذي نعيش فيه. إن الأفلام، والأنواع التليفزيونية، ومقررات التعليم الجامعي، وشروحنا نحن للهوية وللخطاب - كل هذا يشير إلى تجميعات من نوع أو آخر. وتختلف الطبيعة الخاصة لهذه التجميعات. غير أن ما يستطيع نقاد النوع ومنظروه دراسته الآن، هو التفاعل في إطار التجميعات، وكيف تختلف هذه التجميعات عن تجميعات أخرى باكرة، سواء في الملاحم، أو في التراچيديا، أو في الرواية، أو في القصيدة الغنائية..إلخ.

إن لهذا الإجراء النوعي، أو لنظرية النوع التجميعية هذه، إن «للرواية» ما بعد الحداثية، وإن للنوع الذي يتجاوز القص - لكل هذا جذوره في كتابات تعود إلى أوائل القرن الثامن عشر. ولقد أشار مارجوري بيرلوف M. Perloff إلى أن هذا قد يكون هو الحال مع بويطيقا ما بعد الحداثة، وربما ننتهي إلى أن بويطيقا ما بعد الحداثة أقرب إلى طريقة اللعبة الأدائية «U»، لدى أصحاب المفارقة في القرن الثامن عشر، منها إلى الـ Pocalypse عند شيلي (ص ١٧٦). هنا يكشف فهم المختارات، بوصفها نوعاً، عن مفتاح جوهري لفهم ما يمكن تسميته (تاريخ نوعي)، التكرار المتقطع لأنواع معنية، أو لسمات نوعية معنية.

وحتى نستقصي مثالاً واحداً، من تلك الأمثلة الأصيلة في الأنواع ما بعد الحداثية، أود أن أنظر في

بعض الأنواع المبتكرة التي جاءت في أوائل القرن الثامن عشر. وأحد السمات المميزة لذلك النوع من الكتابة، الذى سمي فيما بعد «الرواية»، وجود راوٍ يتوجه بوعي كامل إلى القارئ، ووجود إيحاء بالكيفية التي ينبغي أن يقرأ بها النص. والمثال الواضح على ذلك؛ هو رواية «ترسترام شاندي» التي ترفض النهاية السردية والحكي الخطي، وتتضمن أنواعاً كالموعظة، والرسالة، والقصة، فتؤدي إلى تدخل أنواع موسيقية، وأنواع أخرى غير لفظية. ومن المؤكد أننا، إذا وضعنا في اعتبارنا ما تقوله ما بعد الحداثة، من أن «كل نص جديد إنما يكتب مكان نص أقدم (٦)»، فإننا لن نحتاج إلا إلى فحص هجائية مثل «حكاية مركب قديم» لسويفت. وتقدم رواية «چوزيف أندراوس» لفيلدنج نفسها، باعتبار أنها «مكتوبة محاكاة لسيرڤانتس مؤلف دون كيشوت»، وأنا لا أقصد أن «فيلدنج» هو «بورخيس»، أو أن «چوزيف أندراوس» تماثل «ببيير منيارد، «مؤلف الكيشوتية»، أو أن «المحاكاة» كما هي مستحدثة في القرن الثامن عشر، تعي شيئاً سوى مارفضة نقاد مابعد الحداثة.

ما أقرره هنا أن توجه فيلدنج المقصود إلى القارئ، وأن استخدامه لقصة من داخل قصة، وبالتالي استخدامه لرواة متعددين، مما أدى إلى جعل الشخصيات الأساسية ثانوية، بينما تصبح الشخصيات الهامشية أساسية بالنسبة للقصص المُدْخَلة – كل هذه الممارسات مماثلة لبعض الأنواع مابعد الحداثية. وحين تربكنا القصة المُدْخَلة الخاصة بـ«ليونارد» و«بول»، وتتركنا مع إحساس بعدم اكتمال «چوزيف أندراوس»، فإننا نكون إزاء مثال آخر لخاصية التقطيع الموجودة في الكتابة ما بعد الحداثية.

ولن يكون التاريخ النوعي مجرد إشارة إلى هذه الأمثلة المتكررة، بل إنه يوحي بأن هذه الأمثلة ترتبط بالظواهر الاجتماعية والثقافية، تماماً كما ترتبط بالظواهر الأدبية ؛ وعليه فإن هذه الإجراءات ليست مجرد تعاون من أجل رفض الأنواع الهيراركية المتوارثة، بل إنها – بمحاكاتها الساخرة لهذه الأنواع – تقدم إدراكاً لبدائل معينة محدودة في القرن الثامن عشر.

وحيث إننى أفترض صلة تاريخية بين أنواع القرن الثامن عشر، وأنواع ما بعد الحداثة، فإنني أود أن أربط المقالة الدورية المبتكرة بوجود المقالة النقدية والنظرية في نقد ما بعد الحداثة. وغرضي من لفت الانتباه، إلى الصلة بين أنواع أوائل القرن الثامن عشر وأنواع زماننا، هو الإشارة إلى السمات المشتركة ؛ مما يكشف عن العلاقة بين المكونات النوعية والتغيرات الاجتماعية ؛ فأنواع القرن الثامن عشر، التي ظهرت في دوريات (الرسائل، والقصص، والمقالات النقدية والسياسية .. الخ) كانت موجهة إلى جمهور من النساء، محروم من التعليم الجامعي. لقد سعت هذه الأنواع إلى تعليم جمهور جديد، وكانت تساعد بهذا على خلق وعي لدى القراء، بأن بعض التجاوزات هي ممارسات مقبولة، بل مرغوب فيها.

وإذا كانت ما بعد الحداثة، كما يزعم دوي فوكيما Douwe Fokema، هي المذهب الأكثر «ديموقراطية» (ص٤٨)، فإن التطورات النوعية للزمن القديم قد سعت إلى إمدادنا بالتغيرات النوعية، التي جعلت من الممكن شرعاً وجود مجتمع برچوازي. ومهما يكن الخلاف، حول أن المجتمع مابعد الصناعي يقع على بعد خطوة من المجتمع البرجوازي، فإن نظرية النوع قد تشير إلى أننا نتعامل مع البدايات والنهايات ؛ فإذا كان تحليل النماذج والتداخلات النوعية، التي تنتمى إلى القرن الثامن عشر، يكشف عن أن هذه النماذج والتداخلات قد أدت إلى الإعلاء من شأن الأنواع الفولكورية Folk genres (أو الأنواع الشعبية Popuolar التي أهملها النقاد)– إذا كان دلك كذلك، فإن من المعقول فيما يبدو، أن ندرس

التغيرات المضمنة في الأنشطة النقدية الحداثية، وما بعد الحداثية، والتي أعلت من شأن أنواع كانت مهملة من قبل، مثل قصص العبيد، أو قصص الرومانس الشعبية، لدرجة أنها أفسحت لها مكاناً في البحث الأكاديمي والتحليل النقدي.

في كلا الموقفين، نجد احتفاظاً ببعض الأنواع الأقدم، سواء كانت الموعظة أو الكوميديا. في كلا الفترتين، توجد أنواع شعبية Popular متطورة، لاترقى إلى تقديم جزء متماسك من الطبقة البرجوازية، أو من عامة الجمهور فيما بعد الحداثة. ومن المؤكد أن الحدود التي انحصرت داخلها الكتابة مابعد الحداثية، قد قلصت جمهورها، وهو الجمهور الذي يتجه كليةً إلى موسيقى الروك في الستينيات، وإلى المسلسلات التليفزيونية وأنواع أخرى متداولة في الفترة الحداثية.

وقد يختلف النقاد والمنظرون في كيفية شرح ظاهرة مابعد الحداثة، بل إن بعضهم يؤمن بأن مثل هذا الشرح لاضرورة له، غير أن المهم هنا أن نوضح أن مثل هؤلاء النقاد – برفضهم للإجراءات النوعية– يحرمون أنفسهم من أدوات شارحة ؛ فلكي يوضح النقاد سمات الكتابة مابعد الحداثية، فإنهم يحتاجون إلى تمييز الكتابة مابعد الحداثية عن الكتابة الحداثية. لقد أنكر نقاد ما بعد الحداثة جدوى ما وجده نقاد النوع في دراستهم للأنواع ؛ ففي رأيهم أن كتابة أنواع مختلفة تبدأ وتنتهي، وأن الأجزاء المكونة تقتضي الدرس من داخل النص، ومن حيث علاقاته مع نصوص أخرى تبدأ وتنتهي على نحو مختلف. وبعض الإجراءات النوعية تعد أساساً لأي جهد من هذا النوع.

وفي مناقشته لنص من نصوص موريس بلانشو، يعلن ديريدا أن هذا النص يكشف عن جنون النوع، «ففي الأدب اشتراك ساخر في كل الأنواع، وهذا النص يمتصها جميعاً، لكنه لايسمح لنفسه أن يكون مشبعاً بقائمة من الأنواع، إنه الجنون، فهو ينسج اسطوانه بيترسون نوعية، أشبه بشمس مخبولة، وهو لا يفعل ذلك في الأدب وحده، لأنه حين يطمس الحدود الفاصلة بين الصيغة والنوع، يغمر الحدود بين الأدب وغيره، ويقسمها» (ص ٢٢٨).

غير أن هذا الهجوم على النوع يفشل فيما يتصل بأنواع الهجاء، والمحاكاة الساخرة، والنظرية الأدبية ؛ فحين نلاحظ أن وجود الأنواع ضروري لكي نرفضها، فإن هذا يعني أن نظل داخل خطاب الأنواع، وأن نقول بأن عملاً قصيراً يمكن أن يكون مرجعاً للأنواع الأخرى، أو أساساً لها، فإن هذه محاكاة ساخرة للزعم القائل بأن ملاحم هوميروس تحتوى على كل الملاحم (مهما تكن مفارقة تناول المرء لمثل هذا الزعم، أو محاكاته الساخرة له).

وبطبيعة الحال، إن لمقالة ديريدا الساخرة نهاية، بغض النظر عن «انفتاحها»، إنها الكتابة المضادة للنوع، بينما هي في قلبه، حتى أن ليندا هاتشيون Linda Hutcheon تساويها بالمحاكاة الساخرة، «إن الطابع الجماعي لممارسة المحاكاة الساخرة يوحي بتعريف جديد للمحاكاة الساخرة، تعريف يراها تكراراً، مع مسافة نقدية تسمح بالاحتبار الساخر للاختلاف في قلب التشابه» (ص ١٨٥).

وينطبق هذا التعريف على المحاكاة الساخرة، بوصفها مكوناً من مكونات نص ما، وبوصفها كذلك نوعاً بذاته. وماذا يكون النوع، إن لم يكن هو هذه المحاكاة الساخرة، التي تتكشف لنا عن نص هازل / جاد،

مثل النص الذي كتبه ديريدا.

لقد ركزت على النص النوعي، على الأجزاء المجمعة التي يؤدي تجميعها إلى تأثيرات على القراء، وكذلك على مقولة الكينونة Entity، أى النتائج المترتبة على أنواع معنية من التجميع، والمخرج، والخطاب المتعدد، والتناص. إن اللغة التي يستخدمها النقاد – حداثيين وما بعد حداثيين – في مناقشة النصوص، تتضمن صوراً للجسد الإنساني باعتباره نسقاً، وباعتباره أعضاء بيولوچية (من حيث الذكورة والأنوثة Gen-der)، وباعتباره آلة. إنهم يشيرون إلى الصوت، والنظر، والسمع، والشم، والحركة.. إلخ. وصورة جسد القارئ (وأحياناً صرة جد الراوي) ممثلة – ضمناً أو صراحةً – في مراودة النص.

في الدراما، يمثل جسد الممثل مكوناً من مكونات الدراما، أما في القص ما بعد الحداثي، فإن الجسد يمكن أن يكون تيمة، كما هو في كتاب سوكينيك Sukenick «موت الرواية»، غير أن هناك معنى آخر، تكون فيه صورة النص، بوصفه عضواً في نوع، صورة بمعنى الكلمة. تماماً كما أن للجسد الإنساني حدفداً وصغية فيزيقية، فإن لأي نص حدوداً وصفية فيزيقية ؛ فالجسد يعتمد على الأكسچين، وعلى امتصاص المواد وإخراجها، مما يمكّنه من الوجود الفيزيقي، كذلك النصوص تعتمد على لغة الأشكال النوعية، حتى نعدها كينونات لفظية. وهذا يمكّننا من تميز النصوص، التي تعتبر في وقت ما غير معروفة النوع، أو حتى غير قابلة للتعرف عليها نوعياً، عن تلك النصوص المعروفة النوع. كيف يصبح النوع غير المعروف معروفاً؟ إن مفهوم النوع يتغير ؛ لأن نصوصه تتغير بداهةً، أما غير البديهي فهو كيف تبدأ مكونات نص معين في تحطيم جدوى نوع معين، على نحو يجعل النقاد يقدمون بدائل له.

لابد من الإشارة هنا إلى مثالين: الأول، طرح إم. اتش. أبرامز Abrams للـ «القصيدة الرومانتيكية الغنائية العظمى» باعتبارها نوعاً، ومايفعله هو التأكيد على أنه لايوجد نوع معروف، يصف النصوص التي يشير إليها، فالنوع الجديد هو تجميع لأجزاء من قصيدة الوصف، والقصيدة الغنائية الرومانسية التأملية، وقصيدة الحوار، والنوع الجديد بالنسبة لأبرامز «أزاح ما أسماه النقاد الكلاسيكيون الجدد «القصيدة العظمىgreater - ode»، بوصفها شكلاً مفضلاً للقصيدة الغنائية الطويلة (ص٥٢٨). وسعى أبرامز إلى سد ثغرة في فهمنا للتجديد الأدبي الرومانتيكي، وأخذ بهذه الطريقة يحدد – من الناحية لنوعية – أصول النوع الجديد، الذي وجدت نماذج متعددة منه، ولكنه ظل بلا تسمية، أو بلا توصيف.

أما المثال الثاني للمحاكاة النوعية، فيقع في مقالة روزاليند كراوس Rosalind Kraus «النحت في مجال متسع»، ودليلها أن النقاد قد وسعوا نوع «النحت»، بحيث يضم أعمال الحفر، والممرات الضيقة التي تنتهي بمونيتورات تليفزيونية، والآت التصوير التي توثق النزهات الريفية (ص ٢٧٧)، وأبنية أخرى، على نحو يصبح معه النوع «مطواعاً، غير محدد تقريباً» (ص ٢٧٧). وهي تعزو الدوافع التي دعتها إلى مثل هذا التوسيع، إلى رغبتها في جعل الجديد مألوفاً، بإفتراض أن الأشكال الجديدة قد تطورت عن أشكال أقدم ؛ ومن هذه الزاوية، يؤدى النوع إلى تجنب الانقطاع، من خلال توسيع مجال الأعمال الداخلة فيه. وتؤكد «كراوس» أن النوع «مقوله يحددها التاريخ» وذلك «بمنطقها الداخلي الخاص، وبمجموعة القواعد الخاصة، وهي قواعد تنفتح بذاتها على تغير بالغ، رغم أنها تنطبق على مجموعة متعددة من المواقف» (ص ٢٧٩).

وإذا كان الاعتماد على المنطق الداخلي في النحت توظيفاً إشكالياً لكلمة «منطق»، فإن توضيح

«كراوس» التالي أكثر قدرة على الإقناع بالمسألة ؛ فنوع «النحت» ينبغي أن يُفهم في علاقته بأنواع «تصوير المناظر» ، «العمارة» ، (وماليس بتصوير للمناظر، ولاعمارة). إن الممارسة، في إطار الموقف ما بعد الحداثي، لا تتحدد في علاقتها بوسيط معين (النحت) ، بل تتحدد في علاقتها بالعمليات المنطقية، التي تجرى على مجموعة من الاصطلاحات الثقافية ؛ ذلك أن أي وسيط، بالنسبة لهذه الممارسة، (التصوير – الكتب – الخطوط على الحوائط – المرايا – أو النحت نفسه) ، كل هذه الوسائط يمكن استخدامها (ص ٢٨٨). وعند كراوس، أن إعادة رسم خريطة الأنواع سيكون نتاجاً للقوى، التي تعيد تشكيل التاريخ المواكب للأنواع الجديدة، كما أن قدرة هذه الأنواع على التحمل، وهي الأنواع القائمة على التمزق في مفاهيم النوع، ستبدو مواكبة لتاريخ يبدأ بهذه الأنواع.

والتاريخ الذي يبدأ بآراء ما بعد الحداثة في النحت – كما يقول فريدريك چيمسون – ليس مسألة منطق عقلي للنوع، بل ما يسميه «منطق ثقافي» ؛ فما بعد الحداثة مفهوم خاص بفترة تاريخية، وهو مفهوم يتسم بسمات دول الرأسمالية المتأخرة.

وخلال اعتراض چيمسون على «المعيار الثقافي النسقي الجديد» يحدد مكونات مابعد الحداثة التي يخطط لمناقشتها، وهي: «انعدام العمق» ، و«ضعف التاريخية الناتج عن ذلك» ، و«نمط جديد تماماً من النغمة العاطفية التي تقوم عليها» و«العلاقات التكوينية العميقة لكل هذه المكونات مع التكنولوچيا الجديدة ككل، وهذه التكنولوچيا في حد ذاتها هي صورة من النظام الاقتصادي الجديد»[٨]. ولايمكنني أن أعرض هنا لدراسة چيمسون المحترمة، وللسمات المركبة والمعقدة التي تغيرت نتيجة للتغيرات الاقتصادية، ولنفوره من المعيار الثقافي السائد الذي يجده في ما بعد الحداثة، ولرغبته في إحلال «المحاكاة الساخرة Parody» ، وهو المصطلح الأساسي عند هاتشيون Hutcheon، محل «المعارضة Pastiche»، وهو المصطلح الذي يجعل المحاكاة الساخرة محاكاة سوداء، أو «تمثالاً بعيون عمياء» .

كان بريان ماكهيل Brian Mc Hale قد طور المفهوم نفسه، مفهوم «العنصر الثقافي المهيمن» إلا أنه وجد أن النقاد اكتشفوا «عناصر مهيمنة» متعددة، تكشف عن علاقات متبادلة بين الحداثة وما بعد الحداثة «من الواضح إذن، أن هناك، عناصر مهيمنة متعددة، ومختلفة، قد يقوم التمييز بينها على أساس المستوى، والمجال، وبؤرة التحليل. ومن الممكن أن نستنتج منها أن نصاً معيناً، والنص نفسه في سياق آخر، يستسلم لعناصر مهيمنة مختلفة، اعتماداً على الأسئلة التي نطرحها على النص، والموقع الذي نستنطق منه النص..» (ص٦)[٩].

تتفق كتابات چيمسون ومهالى مع الأنواع المستقرة من النظرية الأدبية والنقد الأدبي، واختلاف الآراء حول سمات العنصر الثقافي المهيمن لا يؤدى إلى تغيرات في النوع. وعلى هذا النحو، يبدو أن ابتكارات چيمسون الماركسية، وابتكارات مهالى الشكلية، لازالت ترمى إلى إقناع القارئ، وهكذا يمكننا أن نلاحظ أن الإيديولوچيا في المقالة الصحيحة، يمكن فهمها بوصفها مقاومةً لافتقاد ما بعد الحداثة للشكل، أو انحيازاً لبعض جوانب الإيديولوچيا الحداثية، في الوقت الذي ينخرط فيه آخرون في الهجوم عليها. وهكذا يقدم النصان، بشكل متناقض، البراهين التي يدللان عليها.

إن كتابات النقاد والمنظرين، الذين عدوا «مابعد الحديث» تحولاً عن الحداثة، وجدت نفسها

باستثناءات قليلة، مستمرة في كتابة أنواع المقال، التي كانت مميزة للحداثة، ومهما يكن ماقدموه في مقالاتهم من كلام حول الموضوعات في التأويلات النوعية، فإنهم قد جمعوا إلى ذلك، خصائص المقالات الحداثية، حتى المقالة التي تسعى لتحرير نفسها من النوع الحداثي، تضمن بعض التقنيات الحداثية. وهكذا، فإن مقالة إيهاب حسن «مابعد الحداثة: ببليوجرافيا شارحة» كانت تتناول إبداع المقالة، بوصفها نوعاً موسوعياً، بوصفها موضوعاً لفظياً من مبتكرات الطباعة، موزعاً على مدى زمني طويل، رافضاً للتطور الخطي، متضمناً أجزءا تستبعد في العادة من النص نفسه (ببيلوجافيا)، تاركاً للقارئ سطوراً يملؤها كما يحب، ليصبح مؤلفاً ومساهماً في كتابة المقالة، «إنني أقدم.. بعض العناوين المميزة والفراغات، وأترك للقراء أن يملؤوها بفراغاتهم الخاصة أو بتكشيراتهم، إننا نصنع قيمة لما نختاره» (ص ٣٥).

ومع ذلك، وحتى وهو يجرب مع تحولات المقالة، يعبر إيهاب حسن عن تحفظاته على خصائص التحولات مابعد الحداثية، إنه يسأل «أليس هذا شيئاً موغلاً في القدرية؟ رغم أن اهتماماتي بالحاضر، فأنا لا أستطيع أن أصدق أن الأمر على هذا النحو تماماً» (ص ٤٥). لقد نشرت هذه المقالة عام ١٩٧١ ،أما في كتابه «التحول مابعد الحداثي، المنشور في ١٩٨٧، فيكتب إيهاب حسن حول مابعد الحداثة بغموض ملحوظ، حول جدواها كمقولة، فرغم أن مابعد الحداثة قد تلح، مثل الحداثة نفسها، على مقولة خلافية جداً، لأن الدال والمدلول معاً يتبدّلان في صميم عملية الدلالة ؛ فإن جهد الإفصاح عينها لايمكن أن يكون عبثاً كله» (XII).

أنقسم النقاد حول مكونات مابعد الحداثة، وحول علاقتها بالحداثة، غير أن معظم المقالات حصرت نفسها في مكونات النصوص، وانشغلت عن النصوص باعتبارها نماذج للأنواع، إذ تكتب ماتي كالينسيكو Mati Calinescu أننا ما دمنا نضع مابعد الحداثي في مقابل الحداثي، ونقارنهما، فإن الحداثي يظل اسماً لتشابهات عائلية في الثقافة، بها نواصل إدراك أنفسنا (ص ٣١٢). وحتى ليندا هاتشيون في محاولتها الشاملة للتنظير لما بعد الحداثة، تشير إلى أن علاقة مابعد الحداثة مع الحداثة هي علاقة تناقض كامل، فما بعد الحداثة م تصنع قطيعة حادة أو بسيطة مع الحداثة، كما أنها لم تكن استمراراً لها على طول الخط، إنهما تتفقان وتختلفان» (ص٢٣).

والآن، يتم هذا التوصيف في مقالة تتطور على نحو خطي، بما فى ذلك بعض خطاب مابعد الحداثة في القص والفنون الأخرى، فضلاً عن خطاب نقاد ماركسيين وغيرهم، وصولاً في النهاية إلى التعددية، والبراجماتية، وفهم العمليات الدالة (الابستمولوجيا)، بل وصولاً حتى إلى التوجهات الإنسانية (ربما مع الأبعاد الساخرة للتناقضات مابعد الحداثية)، «وحتى ننتقل من الرغبة، وتوقع المعنى المفرد الوائق، إلى التعرف على قيمة الاختلافات، بل التناقضات، قد نحتاج إلى خطوة مؤقتة تجاه تحمل المسئولية، بالنسبة للفن وللنظرية معاً، باعتبارهما عمليتين «دالتين»، وبعبارة أخرى، ربما يمكننا أن نبدأ بدراسة ما تتضمنه صناعتنا لثقافتنا، وصناعتنا لمعنى هذه الثقافة في الوقت نفسه» (ص٢٦).

المقالة النقدية والنظرية – ومقالتي نموذج آخر لهذا – نوع أدبى، أصبحنا نمارسه بشكل مطرد، في الفترات الحداثية وما بعد الحداثية الأخيرة. أكثر مما كنا نمارسه في أى وقت مضى من التاريخ الأدبي الانجليزى وحين نفهمها بوصفها نوعاً من الكتابة، نوعاً أدبياً، فنحن نفصح عن بعض الوظائف التي يمكن أن تؤديها لنا. المقالة ليست مجرد جزء من مختارات، إنها نوع أدبي بذاته، يدرس النقاد تغيره منذ مونتين حتى

يومنا هذا. وتخدم المقالة الأكاديمية ما بعد الحداثة ؛ لأنها توضح كيف يمكن لنوع أدبي أن يضم خطاباً مهاجماً للأنواع، وكيف يمكن لنوع أدبي أن يكون مجالاً لايديولوجيات متضاربة.

ورأى رولان بارت في المقالة، كما استشهد به رضا بنسمايا Reda Bensmaia، أنها سؤال «عن أشياء فكرية، تضم النظرية، والمعارك النقدية، والمتعة في الوقت نفسه. وتجريب بارت في المقال، بوصفه تجريباً متميزاً، يقدم «إمكانية لنص متعدد، مصنوع من خيوط متعددة متشابكة، تتفاعل دون أن يتمكن واحد منها أن يهيمن على الخيوط الأخرى، ليس لها بداية فهي يمكن أن ترتد، ونصل إليها من مداخل متعددة، لايمكن للمؤلف أن يعلن عن سيادة مدخل منها» (ص ٩٩).

ذلك رأى مابعد حداثي في المقالة، وهو لايشير إلى المقالات التي أشرت إليها، لكنه يلفت الانتباه إلى أن المقالة النظرية نوع تاريخي. وإذا كان هذا تعريفاً مابعد حداثي، حينئذ تكون المناقشة المتعددة الخيوط هي ذاتها العنصر المهيمن في المقالات مابعد الحداثية. إن تناول المقالة نوعاً أدبياً هو اعتراف بأن أنواع الخطاب لايمكن أن تكون بديلاً للأعمال التي تضمها. ورفض النوع يزيف الموقف، الذي تتعدد فيه المداخل، كما تتعدد المخارج، ذلك أنه يحجب الحقيقة القائلة بأن المداخل والمخارج ليست هي هي في أنواع الكتابة مابعد الحداثية المختلفة، في الروايات، والمسرحيات، والمقالات.

هل توجد أنواع مابعد حداثية؟ يمكن الآن فهم هذا السؤال في السياق الذي قدمته ؛ فإذا أراد المرء أن يتتبع العلاقة بين الحداثة ومابعد الحداثة، وإذا أراد أن يفهم الطرق المختلفة لتميز القصّ Fiction القص مابعد الحداثي عما هو مافوق القص surfiction مابعد الحداثي، وعن الرومانس وقصة الجاسوسية، بوصفهما نوعين من القص متعاصرين، لكنهما لاينتميان إلى مابعد الحداثة، إذا أردنا هذا ستكون دراسة النوع أكثر الإجراءات صلاحية لإنجاز هذا الهدف.

هل توجد أنواع مابعد حداثية؟ إذا أردنا أن نفهم تكاثر المختارات الأكاديمية، والصحف، ومجموعات المقالات النقدية، حينئذ سنحتاج مسميات لمثل هذه المجلدات الجامعة، وستمدنا نظرية النوع بهذا، وإذا أردنا أن ندرس هذه الأنواع من الكتابة، بالرجوع إلى البيئة الاجتماعية التي تشكل هذه الأنواع جزءاً منها، حينئذ ستساعدنا دراسة النوع في ربط المؤسسات والاقتصاديات بإنتاج النصوص. وإذا سعينا إلى فهم تكرار أنواع معينة من الكتابة عبر التاريخ، ورفض أو تجنب أنواع أخرى، حينئذ ستعطينا نظرية النوع الإجراء الملائم لمثل هذا البحث. وإذا أردنا أن نحلل نصاً مفرداً، ستعطينا نظرية النوع معرفة بمكوناته وكيف تتراكب، ولاتكشف مثل هذه الأشياء عن قيمة نظرية النوع في تحليل الكتابة الحداثية فحسب، بل إنها توضح أن المنظرين والنقاد والكتاب والقراء مابعد الحداثيين، سيستخدمون حتماً لغة نظرية النوع، حتى وهم يسعون إلى إنكار جدواها.

❖

قائمة ببعض المصطلحات الواردة في الكتاب

الاستطيقا (علم الجمال) Aesthetics

المصطلح مشتق من الكلمة اليونانية «aisthéta»، أي الأشياء التي تدركها الحواس، والكلمة اليونانية «aésthétés» التي تشير إلى المدرك الجمالي. وأصبحت الكلمة «aesthetic»، بعد أن استخدمها باومجارتن ١٧٥٠، تعني علم الجمال ونظرية الذوق.

أمثولة Allegory

المصطلح مشتق من الكلمة اليونانية «allégoria»، أي الكلام الذي يشير إلى معنى آخر. والأمثولة قصة مكتوبة شعراً أونثراً لها معنيان: معنى أولي أو سطحي، و معنى ثانوي أو معنى تحت السطح. ومن ثم فهي قصة يمكن أن تقرأ أو تفهم وتفسر على مستويين. ولهذا يترجم مجدي وهبة المصطلح بأنه «قصة رمزية».

تشريح Anatomy

واحد من اصطلاحات نورثروب فراي في كتابه «تشريح النقد»، ويعني به شكلاً من أشكال النثر القصصي يقترب من الهجاء المينيبى، فهو يتسم بتعدد في الموضوعات وتشويق في الأفكار.

الأنماط الأولى Archtypes

ترتبط عند أفلاطون بنظرية المثل. أما عند يونغ فهذه الأنماط تمثل مكونات الذاكرة الجماعية، حيث تظهر هذه الأنماط المتوارثة في شكل أساطير وأحلام وصور.
(راجع مقالة تودوروف)

قيمة أصيلة Authentic Value

اصطلاح يستخدمه جولدمان موازياً لاصطلاح «القيمة الاستعمالية» الماركسي. ويعود اصطلاح Authentic إلى هيدجر الذي يرى أن وجود الفرد إما أن يكون «أصيلاً» أو «غير أصيل»، وعليه أن يختار بين هاتين الطريقتين في الحياة. والكلمة المرادفة لكلمة authentic هي «حقيقي» real (راجع مقالة جولدمان).

وظيفة -المؤلف Auther -Function

اصطلاح يستخدمه ميشيل فوكو، ليشير به إلى كيفية توظيف مقولة المؤلف، وارتباط اسم المؤلف بما يؤلفه عبر التاريخ. (راجع مقالة فوكو)

أنواع أتوماتية Automatized Genres

أنواع أدبية أصبحت مبتذلة، بعد أن حفظ القارئ تقاليدها، فأصبح تعامله معها آلياً. (راحع مقالة شولز)

البالاد Ballad

المصطلح مشتق من الكلمة اللاتينية المتأخرة والكلمة الإيطالية «Ballare»، بمعنى «الرقص». والبالاد نوع من القصائد المركبة تشبه الموشحات في تعقيدات الوزن والقافية، وقد تنبني على قصة. وهناك نوعان من البالاد: شفاهي، ومكتوب.

أوبرا البالاد Ballad opera

نوع من الأوبرا الموسيقية الشعرية،، ابتكره جون جاى، حينما أبدع «أوبرا الشحاد» عام ١٧٢٨.

الرواية التربوية Bildungesroman

مصطلح يستخدمه النقاد الألمان على نحو واسع، ويشير إلى نوع من الرواية التي تتناول مراحل تكوّن البطل أو البطلة. وأبرز الأمثلة على هذا النوع رواية جوته «سنوات تعلم

فيلهلم ماستر» ورواية ديكنز «ديفيد كوبرفليد» ورواية فلوبير «التربية العاطفية». (راجع جولدمان)

عالم بليك ذو الوجوه الأربعة
Blakian Four-Fold World

عبارة يستخدمها توماس كنت ليصف تصنيف فراي للأنواع، حين يماثل بين الأنواع وفصول السنة الأربعة، وهي مماثلة مستمدة من قصيدة الشاعر الرومانسي «بليك» التي يترك فيها الحديث للفصول الأربعة. (راجع مقاله كنت)

كوميديا السلوك Comedey of Manners

يتخذ هذا النوع من الكوميديا موضوعاته وتيماته من تصرفات الرجال والنساء الذين يعيشون في ظروف معينة، ويكونون من الطبقة الوسطى والدنيا غالباً.

الاعتراف Confessiom

نوع من السيرة الذاتية، يعتبره نورثروب فراي شكلاً فنياً. ومن أمثلته «اعترافات القديس أوغسطين» و«إعترافات» روسو، ومن أمثلته حين يقترب من الرواية عمل كافكا «القضية».

تقليد Convention

التقليد في الأدب هو تقنية، أو مبدأ، أو إجراء، أو شكل يتم الاتفاق عليه ضمنياً بين الكاتب والقارئ. (راجع مقالة كوهن)

ثقافة «الروائية» "The Novelistic" Culture of

مصطلح يستخدمه ستيفن هيث في كتابه «التهيئة الجنسية» ويشير به إلى نوع من تأثير «النوع الأدبي» في المجتمع، وليس العكس كما هو مألوف في سوسيولوجيا الأنواع. لقد شكّلت الروايات نوعاً معيناً من الثقافة والتنظيم الاجتماعي للسلوك. (راجع مقالة توني بينيت)

منهج «تكسير الجوهر»
"De- essentialising"Approach

يأتي المصطلح في وصف منهج آن فريدمان في دراستها للأنواع ؛ وحيث تبدو الأنواع تصورات اجتماعية وتاريخية متغايرة، لأنها نتاج لعلاقات التشابه والاختلاف التي لايحددها إلا التناص. وبحيث لايكون هناك جوهر ثابت في النهاية. (راجع توني بينيت)

كسر الألفة De Familiarization

المصطلح يرجع للشكلانيين الروس، ويعنون به شيئاً مضاداً للآلية المصاحبة لتلقي العمل الفني التقليدي، من خلال تغريب العمل وإضفاء الغموض عليه ونزع الألفة المبتذلة عنه. (راجع مقالة شولز)

بطل ممسوس Demonical hero

المصطلح للوسيان جولدمان، يستخدمه لوصف البطل الإشكالي مستعيناً بعبارة لوكاش، حيث يبدو البطل في بحثه المشكل عن قيم أصيلة في عالم متفسخ وكأنه قد أصابه مس من الشيطان. (راجع مقالة جولدمان)

الخطاب Discourse

كانت الكلمة تستخدم في الأصل للدلالة على مناقشة تعليمية- مكتوبة أو مسموعة- حول موضوع ديني، أو فلسفي، أو سياسي.. إلخ.ومن ثم اتسع استخدام المصطلح لدى نقاد مابعد الحداثة واتسعت دلالته، لإنتاج منهج تتداخل فيه منجزات فروع المعرفة وتتفاعل.

ممارسة خطابية Discursive practice

اصطلاح يستخدمه فوكو ليشير به إلى مجموعة متنوعة من الإسهامات تنصب على موضوع واحد، مثل ممارسات الخطاب «الماركسية» أو «الخاصة بالتحليل النفسي».. إلخ. (راجع مقالة فوكو)

العنصر المهيمن (المهيمنة) Dominant

من مصطلحات الشكليين الروس. يأتي المصطلح من عند ياكبسون الذي نشر مقالة قصيرة وهامة بهذا العنوان عام ١٩٣٥. والعنصر المهيمن هو العنصر الذي يسيطر على بقية العناصر ويوجهها داخل منظومة العناصر الفنية في العمل الفني، أو منظومة العناصر الثقافية في ثقافة معينة، أو أية منظومة أخرى. (راجع مقالة شولز ومقالة تونى بينيت)

التراجيديا العائلية Domistic Tragedy

تراجيديا جادة. شخصياتها من الطبقتين الوسطى والدنيا. والمثل الكامل للتراجيديا العائلية «امرأة قتلتها الشفقة» ١٦٠٣ لتوماس هيرود و«تاجر لندن» ١٧٣١ لجورج ليلو.

القيمة التبادلية Exchange Value

اصطلاح ماركسي .يستخدم للدلالة على نظام القيم في المجتمع الرأسمالي، حيث تتوقف قيمة السلعة وقيمة

الأشياء على قدرتها في السوق وليس على فائدتها لمستعملها، وقد وظف جولدمان هذا المصطلح في مقاربته للرواية نوعاً أدبياً. (راجع مقالة جولدمان)

خارج -النص Extra-text

مصطلح السيميوطيقي الروسي يوري لوتمان. يشير به إلى مجموعة العوامل الفاعلة في النص من خارجه، مثل كاتبه، وتاريخه ونوعه.. إلخ. ويستخدم توماس كنت هذا المفهوم ليطور تصنيفاً للأنواع الأدبية من خلاله. (راجع مقاله كنت).

الفابيولا Fabula

المادة الخام للقصة، أو الهيكل العام لها.

تشابهات عائلية Family resemblance

المصطلح الذي يستخدمه الفيلسوف الألماني فيتجنشتاين في توصيف العلاقات بين الألعاب داخل مجموعة واحدة.. ويستخدمه منظرو النوع لتوصيف العلاقات بين الأعمال الأدبية داخل النوع الأدبي الواحد.

الفانتاستيك (الأدب العجائبي) The Fantastic

نوع أدبي يحاول تودوروف تعريفه وتوصيفه في كتاب كامل تحت هذا العنوان. وأهم سمات هذا النوع كما يراها تودوروف تعود إلى ما يشعربه القارئ من «تردد» وحيرة في الحكم على «واقعية» ما يحدث في القصة. (راجع مقالة تودوروف)

فيتشية السلعة (أو تقديسها)
Fetishization of merchandise

اصطلاح ماركسي يشير إلى تحول السلعة/ الشيء في المجتمع الرأسمالي إلى وثن معبود، بحيث لايفكر الأفراد في فائدتها الاستعمالية قدر ما يرهبون قدرتها التبادلية الكمية، وبحيث يخضع الإنسان للسلعة التي ينتجها. (راجع مقالة جولدمان

الإظهار Fore grounding

مصطلح استخدمه الشكلانيون الروس للإشارة إلى إظهار عناصر فنية في العمل، مقابل إخفاء عناصر أخرى أو جعلها في الخلفية Background (راجع مقال كنت) •

تقاليد مصوغة Formulated Conventions

اصطلاح يستخدمه توماس كنت ليشير به إلى مجموعة من التقاليد النصية التي لها وجود فعلي متحقق في النصوص، في مقابل التقاليد غير المصوغة – التي تظل في مستوى ضمني وغير متجسد في نصوص.

حكاية قوطية Gothic tale

نوع من القص ينهض موضوعه وأسلوبه على الرعب والغموض. وقد أطلق لفظ «قوطي» على نوع من الرواية ازدهرت بانجلترا منذ ١٧٦٢.

المخزون النوعي Generic repertoire

اصطلاح يستخدمه «ألاستير فاولر» ليشير به إلى تقاليد النوع المتعارف عليها بين القارئ والكاتب. وفاولر يستمد المصطلح من «ولفجانج آيزر» الذي وضع المصطلح ليعني به «التقاليد اللازمة لإقامة تواصل بين القارئ والكاتب».

علم نفس الجشتالت Gestalt psychology

«الجشتالت» اتجاه في علم النفس بدأ في ألمانيا في العشرينيات. وكلمة الجشتالت ألمانية وأقرب كلمة إلى معناها «الصورة العامة» والصورة العامة يمكن أن تشير إلى أى «كلٍّ» مفهوم. ومفهوم «الكلية» هو المفهوم المحوري في علم نفس الجشتالت.

الدائرة التأويلية Hermenutic Cyrcle

مفهوم فلسفي يشير إلى العلاقة المتبادلة بين الجزء والكل في عملية تأويل الظاهرة. ويعني في نقد الأنواع: العلاقة المتبادلة بين النص المفرد والنوع في عملية التأويل.

محاكاة عالية High mimetic

واحد من صيغ الأدب الخيالي عند فراي. وهي الصيغة التي يكون فيها البطل أقوى منا نحن القراء في مستوي سلطته وقدراته، وان لم يكن أقوى من الطبيعة المحيطة.
وتتمثل هذه الصيغة في الملاحم والتراجيديا، وتقف في مقابل صيغة المحاكاة الخفيضة Low mimetic حين يكون البطل على قدم المساواة مع القارئ ومع قوة الطبيعة. (راجع تودوروف)

الأنواع التاريخية Historical genres

اصطلاح تودوروف الذي يعني به الأنواع التي لها وجود في التاريخ الأدبي الفعلي مثل الرواية والقصة القصيرة..

إلخ. وهو يضعها في مقابل الأنواع النظرية Theoritical genres التي يتم تصورها في أي نسق نظري لتصنيف الأنواع ولايشترط أن يكون لها وجود تاريخي فعلي. (راجع تودوروف)

أنواع هجينة Hybrid Genres

مصطلح توماس كنت، ويقصد به أنواعاً مركبة تجمع بداخلها بين تقاليد أكثر من نوع بسيط أوصاف. والمصطلح مأخوذ- كما هو واضح- من التصنيف في عالم النبات والحيوان. (راجع كنت)

التناصّ Inertxtuality

أصبح هذا المصطلح مستقراً إلى حد ما. ويشير في معناه المعجمي البسيط إلى «تفاعل النصوص» وقد تم توسيع المعنى الاصطلاحي، بحيث أصبح لهذا المصطلح فعالياته العميقة في النظرية الأدبية المعاصرة، وبحيث وجد صداه في مختلف فروع الدرس الأدبي. (راجع تودوروف)

صيغة المفارقة Ironic mode

إحدى صيغ فراي القصصية الأربعة في كتابه «تشريح النقد» وفيها تكشف الشخصيات عن قوة أقل من أي شخص عادي من الجمهور أو القراء. (راجع تودوروف)

مشكال Kaleidoscopic

نسبة إلى مشكال. أداة تحتوى على قطع متحركة من الزجاج الملون، ما إن تتغير أوضاعها حتى تعكس مجموعة لأنهاية لها من الأشكال الهندسية المختلفة الألوان أراجع مقالة كنت

الليبدو Libido

الطاقة النفسية المصاحبة للغريزة الجنسية. وقد تطورت أفكار فرويد عنه على مدار ٤٠ سنة والليبدو -بمعناه العام- يعني الشهوة إلى النشاط الجنسي، أما لدى علماء التحليل النفسي فلا يتحقق تأثيره في الغريزة الجنسية وحدها، بل يتحقق كذلك في غريزة الأنا (أي غرائز الحفاظ على الذات وغرائز الإبداع.). (راجع فوكو)

الأدبية Literariness

مصطلح الشكلانيين الروس. يشيرون به إلى مجموعة السمات المميزة للأدب، أو السمات التي تجعل الأدب أدباً. وذلك مثل «كسر الألفة»، الذي يعد عندهم من أهم سمات الأدبية. (راجع تودوروف وشولز)

الرواية الغنائية Lyrical Novel

المصطلح عنوان كتاب شهير لرالف فريومان ١٩٦٣، ويقصد به نوع من الرواية يستخدم أدوات الشعر الغنائي في خدمة السرد الروائي والبنية الروائية ؛ وبالتالي يغير من طبيعة النوع الروائي. (راجع والتريد)

التوسّط Mediation

مقوله «التوسّط» هي مقولة رينيه جيرار في دراسته عن «الكذب الرومانتكي والحقيقة الروائية»، يستخدمها جولدمان لكي يكشف عن جوهر البحث عند البطل الروائي ؛ إذ يسعى إلى القيم الكيفية الأصيلة (الاستعمالية) -بالضرورة- عبر توسّط القيم الكمية غير الأصيلة (التبادلية). (راجع مقالة جولدمان)

التحفيز الاستعاري Metaphoric motivatiom

«التحفيز» مصطلح مستقر نسبياً، ويشير إلى مجموعة الحوافز التي تحكم فعل الشخصيات وحركة القصة. وقد تحدث الشكلانيون الروس عن نوعين من التحفيز: «التحفيز الواقعي» أي ماتخضع له شخصيات من دوافع سيكولوجية مرتبطة بالواقع، وذلك في مقابل التحفيز الفني، أي الدوافع التي تخلقها بنية القصة ذاتها ومن داخلها. أما التحفيز الاستعاري» فيقصد به شارلزماي تلك الهواجس غير الواقعية التي تخضع لها شحصيات القصة القصيرة. (راجع شالرلز ماي)

صيغة Mode

من أوسع الاصطلاحات استخداماً في نقد الأنواع. ويستخدم بمعان متعددة: الموقف، الأسلوب، النعمة، النوع.. إلخ. أما نورثروب فراي فيستخدمه بمعنى«قدرة الشخصية الرئيسية على الفعل، بالمقارنة مع قوة الناس العاديين وقوة البيئة المحيطة». (راجع تودوروف)

الحبكات الرئيسية الأولى Mythos

اصطلاح يستخدمه فراي بمعنى يقترب من معنى «الأنماط الأولى» في علم النفس. فهناك- في رأي فراي-أربع حبكات رئيسية للسرد: كوميدية، ورومانس،

وتراجيدية، وهجاء. (راجع تودوروف)

الرواية الجديدة Nouveau Roman

المصطلح فرنسي ويشير إلى نوع من الرواية المضادة للرواية التقليدية، رواية بلابطل ولا انفعالات، تتسم بالحضور الطاغي والبارد للأشياء.. أهم كتابها الروائيون الفرنسيون آلان روب جرييه وناتالي ساروت.. (راجع والترريد)

الوجود المتعين أو التجريبي Ontic

هو مجال معرفي يتركه هيدجر للعلوم التجريبية، أي دراسة الحقائق والتكنولوجيات. بعبارة أخرى الوجود المتعين بالنسبة له مجال منفصل عما هو وجودي. ontoloical الوحودى مجال معرفي خاص بالفلسفة ويهتم بالوجود الحقيقي. (راجع جولدمان)

الپارودیا، أو المحاكاة الساخرة Parody

كلمة يونانية تعني «أغنية جانبية أو ساخرة» ويعرفها مجدي وهبة بأنها «محاكاة نص أدبي أو أثر فنى أو سمات مميزة لشخصية معروفة، بحيث تراعي خصائص الأسلوب الأصلي أو مميزات هذه الشخصية، ويكون ذلك بقصد الإضحاك، لا لما به من تهكم وسخرية، وإنما لبراعة مافيه من تقليد».

البويطيقا، أو الشعرية Poetics

المصطلح يرجع إلى عنوان كتاب أرسطو الذي ترجمه شكري عياد وغيره إلى «فن الشعر»، وأصبحت الكلمة في المصطلح الحديث تعني كل ماله علاقة بشعرية العمل الأدبي عامة، أي بنيته وسماته الفنية. (راجع مقاله والترريد)

الوعى الممكن Possible Conciousness

مصطلح جورج لوكاش في «التاريخ والوعي الطبقي» ومعناه: أقصى فهم للواقع يمكن أن يصل إليه الوعي الجماعي لطبقة ما (مع الأخذ في الاعتبار أنها قد لاتصل إليه أبداً). وعدم وجوده يفضي إلى التحلي عن السعي نحو بنية دالة. إنه مجال يمكن فيه أن تتغير الاستجابة المحتملة لطبقة ما، دون أن يكون هناك تعديل جوهري في وعيها الجمعي. وترتبط مقولة الوعي الممكن عند لوكاش بالوعي الفعلى Real. (راجع مقالة جولدمان)

البطل الإشكالي Problematic Hero

مفهوم رئيسي يميز البطل الروائي عند لوكاش فى «نظريةالرواية»، ويستخدمه جولدمان فى تطوير منهجه نحو علم اجتماع للرواية. ويعني المصطلح ذلك البطل الذي يسعى نحو قيم أصيلة في عالم تحكمه قيم متفسخة، ومن ثم فهو لايصل، ولكنه لايتراجع أو يستسلم أيضاً، ولذلك فهو بطل إشكالي. (راحع جولدمان)

أصل طريقة التقديم Radical of Presentatiom

مصطلح نورثروب فراي. يحدد بناء عليه تصنيفه للأنواع. فما يحدد النوع هو العلاقة التى تنشأ بين الشاعر وجمهوره ؛ فالكلمات يمكن أن تقدّم مؤدّاة ويتلقاها مشاهد(مسرح) ويمكن أن تغنّى أو تُرتّل (شعر)، ويمكن أن تكتب لقارئ (قص نثري). (راجع تودوروف)

نص يمكن قراءته Readable text

مصطلح رولان بارت. ويعني به النص التقليدي الذي يستطيع القارئ أن يلم بتقاليده من البداية ؛ ومن ثم يتحكم في حركتة ومراوغته ويستطيع قراءته في النهاية. وبارت يضع هذا النوع من النص في مقابل النص الذي لايمكن قراءته unreadable -، أي المراوغ دائماً، أو النص الحديث، مثل نصوص الرواية الجديدة. (راجع مقالة كلر)

أدب الحثالة Residual literature

يشير المصطلح إلى الأدب الذي لايمكن أن يدخل في تصنيفات الأنواع القائمة والمعروفة، ومن ثم يقف موقفاً هامشياً خارج النظام الأدبي. ويعطي نقاد مابعد الحداثة أهمية خاصة لهدا الأدب الدي يقاوم التصنيف. (راجع كلر)

الرومانس (الرواية الخيالية) Romance

رواية ظهرت في القرون الوسطى. موضوعها المغامرات والهوى العدري، وروحها عاطفية وخيالية.

أصول اللعبة Rules of The game

مصطلح يرادف مصطلح «التقاليد»، أي مجموعة القواعد والعادات المتبعة، التي يتفق عليها الكاتب والقارئ ضمناً فيمايتصل بنوع أدبي معين. (راجع مقالة كوهن)

الهجاء Satire

نوع أدبي في الآداب الغربية. ظهر منذ الآداب الكلاسيكية واللاتينية، وتطور بعد ذلك وأخذ أشكالاً مختلفة.. وأهم سماته الميل إلى خلط الجد بالهزل والشعر بالنثر.. إلخ. عند فراي هو أحد أساطير الأدب الأربعة: الكوميديا، والرومانس، والتراجيديا، والهجاء.

متوالية Sequence

يشير المصطلح أساساً إلى مقطوعة تُغنّى بعد توجيه رسالة للجمهور، فهو مصطلح موسيقي أساساً. لكنه أصبح يعني في النقد الأدبي مجموعة من المقطوعات الشعرية أو الملحمية المترابطة بطريقة ما. أو مجموعة من القصص القصيرة المتكاملة. (راجع مقالة لوشر)

السونيت Sonnet

نوع من القصائد الشعرية اخترعه شعراء إيطاليا في نهاية القرن الثالث عشر، ثم تطور بعد ذلك في أوروبا كلها.

التزامنية والتعاقبية Synchronic and Diachronic

المصطلح يرجع إلى «دي سوسير»، وعنده أن اللغة يمكن دراستها في عناصرها المتزامنة، أي الموجودة في زمن واحد. وهو مدخل يختلف عن مدخل آخر يبحث العناصر المتتابعة أو المتعاقبة زمنياً، أي التي حل أحدها محل الآخر عبر الزمن. وقد اتسع استخدام مصطلحي سوسير وانتقل إلى دراسة الأنظمة الأدبية، بحيث أصبح يشكل منظوراً منهجياً يمكن استخدامه في مقاربة كل الظواهر: إما بشكل متزامن، أو بشكل تاريخي متعاقب.

المحور السياقي والمحور الاستبدالي
Syntagmatic and Paradigmatic

ثنائية أخرى من ثنائيات دي سوسير. يلخصها محمود فهمي حجازي كما يلي: «تنظيم الكلمات في تتابع.. وهي سلسلة من الأصوات المتتابعة خطياً، وهذه الكلمات ترتبط ببعضها البعض بعلاقات يحددها النظام اللغوي في كل لغة، وهي علاقات أفقية (سياقية)، وذلك مثل علاقات الكلمات الآتية في جملة الشرط: إن حضرت فهمت الموضوع. وعلى العكس من ذلك نجد الكلمات التي يمكن أن تتخذ نفس الموقع وتنتظم في عقل المتحدث ليختار منها المناسب» وتلك هي العلاقات (الاستبدالية) أو الجدولية وقد انتقل استخدام هذه الثنائية أيضاً إلى العلوم الأخرى. ومنها النقد الأدبي.

التيمة (الموضوع) Theme

التيمة ليست موضوع العمل بقدر ماهي الفكرة المحورية فيه، والتي قد تأتي بشكل مباشر أو غير مباشر. وعلى سبيل المثال فإن التيمة في مسرحية «عطيل» هي «الغيرة».

تيماتي (موضوعاتي) Thematic

يفرق فراي بين نوعين من الصيغ الأدبية: الصيغ الخيالية أو القصصية التي تعرض عالماً خيالياً فيه شخصيات متخيلة يكون فعلها أقل مما أو مثلنا أو أقوى منا.. وصيغ موضوعاتية تعتمد على تقديم الأفكار وتكون العلاقة فيها مباشرة بين القارئ والمؤلف، وليست بين القارئ وشخصيات العمل.

النغمة Tone

في الأصل مصطلح صوتي وموسيقي، سمه خاصة بالصوت، لكنها استخدمت في النقد الأدبي كانعكاس لموقف الكاتب (خاصة إزاء قرائه)، انعكاس لأسلوبه، وحالته النفسية، وموقفه الأخلاقي العام في عمله..

بويطيقا غير مكتوبة Unwritten Poetice

عبارة ريناتو بوجيلوللي، ويقصد بها أن الأنواع والأشكال الأدبية كانت موجودة ولها قواعدها في أذهان الكتاب والجمهور، قبل أن تتحول إلى بويطيقا مكتوبة على يد المنظّرين والنقاد فيما بعد. (راجع مقاله ريد).

الحاصلية Verism

نزعة للاعلاء من شأن العادى على البطلى في الفن (راجع مقالة كت)

سمو إلى أعلى Vertical Transcendence

العبارة التي يصف بها جولدمان سعي البطل الإشكالي نحو قيم أصيلة رغم تفسخ العالم الدي يبحث فيه. والعبارة مأخوذة عن رينيه جيرار. (راجع مقالة جولدمان)

إمكانية مشابهة الواقع Vraisemblance

المصطلح نقدى قديم لكنه في النقد الفرنسي المعاصر يشير إلى مجموعة العناصر في العمل الفني، التي تدعم إمكانية مشابهته للواقع، وتضفي عليه قدراً من «الطبيعية» سواء كانت هذه العناصر هي تشابهه مع الواقع الفعلي، أو مع الثقافة العامة، أومع التقاليد والأنواع الفنية السابقة التي يألفها القارئ.

قائمة ببعض الأعلام الوارد ذكرهم في الكتاب

جين أوستن (١٧٧٥ - ١٨١٧)

Austen, Jane

روائية انجليزية عنيت بتصوير حياة الطبقة الوسطى. من أعمالها «إمّا».

جاستون باشلار (١٨٨٤ - ١٩٦٢)

Bachlar, Gaston

فيلسوف فرنسي شغل كرسي الفلسفة (فلسفة العلوم) في السوربون ١٩٤٠ - ١٩٥٥. ربط الفلسفة، بالنقد، بالتحليل النفسي. ترجمت بعض مؤلفاته إلى العربية.

ميخائيل باختين (١٨٩٥ -١٩٧٥)

Bakhtin, Mikhail

من الشكلانيين الروس. طرح آراءه في القص، وفي الرواية نوعاً أدبياً، وذلك في كتبه التي ترجم أكثرها إلى العربية. أهمها: «شعرية ديستوفسكي» ١٩٢٩ «الملحمة والرواية» و«أشكال الزمان والمكان في الرواية»، و«الخطاب الروائي».

أنوريه دي بلزاك. (١٧٩٩ - ١٨٥٠)

Balzac, Honoré de

كاتب فرنسي شهير. تأثر في بداية حياته بالكاتب الانجليزى والترسكوت أشهر رواياته سلسلة «الكوميديا الإنسانية».

رولان بارت Barthes, Roland

ناقد فرنسي شهير. مرت رحلته النقدية بمرحلتين رئيسيتين البنيوية، وما بعد البنيوية. لتاملاته النقدية صدى واسع في الفكر النقدي المعاصر. ترجمت معظم كتبه إلى العربية أشهرها «درجة الصفر في الكتابة» «درس السيمولوجيا» «النقد البنيوي للحكاية» «لذة النص».

چيوفاني بوكاشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥)

Boccaccio, Giovanni

قاص إيطالي. واحد من الرواد الأوائل للقص الحديث، اعتبر كتابه «الديكاميرون» أو الحكايات العشر من أوائل الكتب القصصية.

إرنست كاسيرر (١٨٧٤ - ١٩٤٥

Cassirer, Ernest

فيلسوف ألماني، اهتم بفلسفة التاريخ والفن. أهم كتبه «فلسفة الأشكال الرمزية» و«مقال عن المنهج» و«مشكلة المعرفة».

چورج لويس بورخيس (١٨٩٩ - ١٩٨٩)

Borges, George Luis

قاص أرجنتيني شهير. تأثر إلى حد بعيد بالكتابات المشرقية، وخاصة ألف ليلة وليلة. رائد ما يعرف بالواقعية السحرية.

ألكسند باومجارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢)

Bumgarten, Alexander

عالم جمال ألماني، يعد مؤسس علم الجمال، تلميذ ليبنتز، له كتاب عن «علم الجمال» من جزءين.

البيركامو (١٩١٣ - ١٩٦٠) Albert Camus

أديب فرنسي، وجودي تزعم ماعرف بفلسفة التمرد، عرفه قراء العربية في كتابات عديدة. أشهر مؤلفاته «أسطورة سيزيف» ١٩٤٢ . و«الإنسان المتمرد ١٩٥١».

ميخيل دي سيرڤانتس (١٥٤٧ -١٦١٦)
Cervants Saavedra, Miguelde

قاص إسباني شهير، عُرف بريادته لفن الرواية من خلال رائعته «دون كيخونه» التي ترجم جزء منها إلى العربية.

انطون تشيكوف (١٨٦٠ - ١٩٠)
Chekhov، Antone

كاتب روسي شهير من رواد القصة القصيرة في العالم، كما كتب عدداً من المسرحيات الهامة. صدرت أهم كتاباته في مجلدات بالعربية عن دار رادوجا بموسكو.

كليمنتس السكندري
Clements of Alexandria

واحد من الأفلاطونين المحدثين في الاسكندرية عاش في القرن الأول الميلادي، دافع عن الثقافة والفلسفة المسيحية في مواجهة الفلسفة اليونانية القديمة.

بنديتو كروتشيه (١٨٦٦ - ١٩٥٢)
Croce, Benedetto

فيلسوف جمال إيطالي، الفن عنده حدس وتعبير. عُرِف برفضه لمقولة الأنواع وتصنيف الأعمال الفنية.

جاك ديريدا (١٩٣٠ -) Derrida, Jaques

فيلسوف وناقد فرنسي من نقاد مابعد البنوية وهو مؤسس النقد التفكيكي كتب دراسات هامة في الفلسفة (عن هوسرل، وكانط، ونيتشه، وهايدجر..) وفي الأدب (عن روسو، وباتاي، ومالارميه) وفي الأنثربولوجيا (عن شتراوس) وفي التحليل النفسي (عن فرويد، ولاكان ..) وفي اللغويات (عن سوسير، وبينفينست، وسيريل..) ترجم القليل من مقالاته إلى العربية .

شارلز ديكنز (١٨١٢ - ١٨٧٠)
Dickens, Charles

قاص إنجليزى شهير. أهم مؤلفاته. «أوليفرتويست» و«ديفيد كوبرفيلد» و«التوقعات العظمى» و«حكاية مدنيتين».

بيير دبونت (١٨٢١ - ١٨٧٠) Dupont. Pierre

شاعر فرنسي.

جورج إليوت (١٨١٩ - ١٨٨٠) Eliot, George

قاصة إنجليزية شهيرة. أشهر رواياتها « ميد يلمارش» .

جوستاف فلوبير (١٨٢١ - ١٨٨٠)
Flaubert, Gustav

كاتب فرنسي شهير. أهم رواياته «مدام بوفاري»و «التربية العاطفية» وقد ترجمتا إلى العربية.

إ. إم. فورستر. (١٨٧٩ - ١٩٧٠) Forester, E. M

كاتب وناقد إنجليزي شهير صاحب كتاب «أركان القصة» الذي ترجم إلى العربية، ورواية «رحلة إلى الهند» وقد ترجمت أيضاً إلى العربية.

سيجموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩)
Freud, Sigmund

عالم نمساوي، مؤسس التحليل النفسي. أشهر أعماله «تفسير الأحلام» و«مقالات حول النظرية الجنسية» عرف باكتشافاته الرائدة في التحليل النفسي مثل «عقدة أوديب».

نورثروب فراى () Frye, Northrop

ناقد كندي شهير، اهتم بالنقد المعتمد على الأسطورة واشتهر بكتابة «تشريح النقد ١٩٥٧ الذي ترجم أخيراً إلى العربية.

ويليام فوكنر (١٨٩٧ - ١٩٦٢)
Fulkner, William

كاتب أمريكي شهير. حصل على جائزة نوبل ١٩٥٠ أشهر أعماله: «الصوت والغضب» و«بينما أرقد محتضراً» اهتمت أعماله بالجنوب الأمريكي.

چيرار چينيت () Genette, Gérard

ارتبط مع بارت وتودوروف بدورية Poetique الفرنسية. ويرتبط عمله بنوع من التحليل البنيوي (سيموطيقي - لغوي) أشهر أعماله :صور Figures/١٩٦٦، و«صور ١٩٦٩/٢»، «وصور ١٩٧٢/٣» وهي تحليل لأعمال بروست وبلزاك.

رينيه جيرار () Girard, René

واحد من أكثر المفكرين تأثيراً في الدوائر الثقافية الفرنسية والأمريكية. تدور أعماله على نظرية القص وعلاقتها بالفروع المعرفية الأخرى. يعد كتابه الباكر «الكذب، والرغبة والرواية: الذات والآخر في البنية الأدبية» ١٩٦١ واحداً من كلاسيكيات النقد الأدبي.

ألان روب جرييه (١٩٢٢ -)

Grillet, Alan Robbe

واحد من أشهر الكتاب الفرنسيين وعرف بريادته للرواية الجديدة. أشهر رواياته: «الغيرة» و«المتلصص» ترجم كتابه «نحو رواية جديدة» إلى العربية. كما ترجمت مجموعته القصصية «لقطات» .

هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١)

Hegel, George wilhelm Friedrich

الفيلسوف الألماني المثالي،آخر الفلاسفة الكبار الذين تميز فكرهم بالشمول والرحابة. كان مهاداً للفكر الوجودي والماركسي فيما بعد. كان منهجه جدليا دياليكتيكا ولكنه مثالي ينطلق من مقولة «الروح الكلي المطلق».

بريت هارث (١٨٣٦ - ١٩٠٢) Hart, Bret

أديب أمريكي. كتب القصة القصيرة. والرواية، والمسرحية. تميز بالسخرية. أشهر أعماله قصة «طفل المعسكر الصاخب» ١٨٦٨ وقصيدته السردية «لغة الصراحة» ١٨٧٠.

إرنست هيمنجواي (١٨٩٩ - ١٩٦١)

Hemingway, Ernest

من أشهر القاصين الأمريكيين، حصل على جائزة نوبل ١٩٥٤ كتب عدداً من الروايات والقصص القصيرة المتميزة أشهرها «الشمس تشرق أيضاً» و«لمن تدق الأجراس» و«ثلوج كيلمنجارو» و«العجوز والبحر».

أو. هنري (١٨٦٢ - ١٩١٠) Henry, O

اسم مستعار للقاص الأمريكي ويليام سيدني بورتر. اشتهر بقصصه القصيرة. كان متأثراً بموباسان وزولا وفلوبير، عُرف بمقدرته على البناء القصصي المحكم أشهر أعماله: «الملايين الأربعة» ١٩٠٦، «قلب الغرب» ١٩٠٧، «مشردون وضائعون» ١٩١٧.

هنرى جيمس (١٨٤٣ - ١٩١٦) James, Henry

كاتب انجليزي شهير. وفضلاً عن أعماله القصصية فقد اشتهر بمقالاته النقدية التي جمعت تحت عنوان (فن القص) كان مذهبه يقوم على إضفاء الطابع الدرامي على القص، وهو المنهج الذي طوره بيرسي لوبوك فيما بعد.

جيمس جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١)

Joyce, James

الكاتب الانجليزي الشهير صاحب رواية «عوليس» ومجموعة «أهالي دبلن»، وكلاهما مترجم إلى العربية. واحد من مؤسس تيار الوعي في الرواية.

جوتفريد كيلر (١٨١٩ - ١٨٩٠)

Keller, Gottfried

كاتب سويسري واقعي يكتب بالألمانية. أشهر رواياته «هنريش الأخضر» تأثر فيها برواية جوته «فيلهلم ماستر».

فرانز كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) Lautréamont

روائي نمساوي. تميزت أعماله بتصوير قلق الإنسان الحديث.

لوتريامون (١٨٤٦ - ١٨٧٠) Lautréamont

شاعر وكاتب فرنسي، تُرجمت روايته «أناشيد مالدورور» إلى العربية.

ليسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١)

Lessinng. Gottholel Iphrai

ناقد وكاتب مسرحي ألماني. ويعد أول مسرحي ذي شأن في تاريخ الأدب الألماني. عرف بكتابه «اللاوكون» الذي يصنف الفنون وفقاً لاهتمامها بالزمان أو المكان.

بيرسي لوبوك () Lubboch, Percy

ناقد انجليزي عُرف بكتابه «صنعة القص» الذي يعد تطويراً لنظرية هنري جيمس في القص الدرامي، الذي يبتعد بالقص عن صوت المؤلف.

جورج لوكاش (١٨٨٥ - ١٩٧١)

Lukacs, George

من أشهر نقاد الرواية. حاول أن يحدد مكانها كنوع أدبي انطلق من النظرية الماركسية. بعض كتبه مترجم إلى

العربية مثل «التاريخ والوعي الطبقي» و«دراسات في الواقعية الأوروبية».

استيفان مالارميه (١٨٤٧ - ١٨٩٨)

Mallarmé, stéphane

شاعر فرنسي. يعتبر مؤسس المدرسة الرمزية.

أندريه مالرو (١٩٠١ - ١٩٧٦) Marlraux, André

روائي وكاتب سياسي فرنسي أشهر رواياته «المصير البشري ١٩٣٣.

بول دى مان () Man, Paul de

ناقد تفكيكي معروف. ولد في بلجيكا ودرس في جامعات كورنيل، وزيورخ، وحون هوبكنز. أستاذ للأدب المقارن والفرنسي في جامعة ييل كتب عن بلاغة النقد الأدبي المعاصر (النقد الجديد- البنيوية- مابعد البنيوية، بالإضافة إلى النقاد الأوروبيين الطليعيين) أشهر أعماله «العمى والبصيرة» ظهرت أول كتبه النقدية عام ١٩٦٥.

توماس مان (١٨٧٥ - ١٩٥٥) Mann, Thomas

روائي المابي، عرف بعدائه للفاشية أشهر رواياته: «يوسف وإخوته».

ميناندر (٣٤٢ - ٢٩٢ ث.م) Menander

مؤلف مسرحي بوناني. راحد من أبرز شعراء الكوميدياالإغريقية.

ديمترى مندلييف (١٨٣٤ - ١٩٠٧)

Mendeleev, Dmitri

كيميائي روسي وضع أول جدول دوري للعناصر الكيميائية عام ١٨٦٩)

هيرمان ميلفيل (١٨١٩ - ١٨٩١)

Melville, Jerman

روائي أمريكي عني بتصوير حياة البحر.

جون ميلتون (١٦٠٨ - ١٦٧٤) Millon, Hohn

شاعر انجليزي، أعظم شعراء الانجليز بعد شيكسبير. أشهر أعماله ملحمة «الفردوس المفقود» التي ترجمت إلى العربية.

فردريك نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠)

Nietzsche, Friedrich

فيلسوف ألماني شهير، بشر بالإنسان الأعلى أو السوبرمان.

بلينيوس (٢٥٤ - ١٨٤ ق.م) الأرشد Pliny

عالم روماني صاحب موسوعة التاريخ الطبيعي.

بلينيوس (٢٣ - ٧٩ م) الأصغر Pliny

خطيب روماني ترك مجموعة ضحمةمن الرسائل الشحصية التي تتميز بقيمة أدبية كبرى.

كارل بوبر (١٩٠٢ - ١٩٩٤) Poe, Edgar Alain

فيلسوف علم وأستاذ للمنطق، أشهر أعماله «منطق الكشف العلمي» و«المجتمع المفتوح وخصومه».

إدجار ألان بو (١٨٠٩ - ١٨٤٩)

Poe, Edgar Alain

قاص وشاعر أمريكي شهير يعّد من رواد القصة القصيرة كتابة ونقداً.

مارسيل بروست (١٨٧١ - ١٩٢٢)

Proust, Marcel

روائي فرنسي. أبرز ممثلي الرواية النفسية وتيار الوعي عرف براويته الشهيرة «البحث عن الزمن المفقود» وقد ترجمت إلى العربية.

آن راد كليف (١٧٦٤ - ١٨٢٣) Radcliffe, Ann

روائية إنجليزية تميل أعمالها إلى الغموض والرعب.

آرثر ريمبو (١٨٥٤ - ١٨٩١) Rimbaud, Artuer

شاعر فرنسي تأثر به شعراء المدرسة الرمزية هجر الشعر شاباً، وعاش مغامراً.

ماركيز دي ساد (١٧٤٠ - ١٨١٤)

Sade, Marquis de

روائي فرنسي عني بتصوير حالات الانحراف الجنسي.

فرديناند دى سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣)
Saussure, Ferdcnand de
عالم لغة سويسري درس في چنيف ثم ليبزج، ظهر بعد وفاته كتابه الهام الذي يضم محاضراته بعنوان «دروس في علم اللغة الحديث» وقد ترجم إلى العربية.

والترسكوت (١٧٧١ - ١٨٣٢) Scott, Walter
روائي اسكتلندى أشهر أعماله «ايفنهو».

چون سيريل () Searle, John
عالم لغة شهير. اشتهر بنظرية أفعال الكلام. وكتابه «أفعال الكلام»: دراسة في فلسفة اللغة» ١٩٦٩.

چورچ سيميل Simmel Georg
عالم فيلسوف ثقافة عالم إجتماع إلمانى، بعد كتابة عن «المتروبول والحياة الذهنية» سنة ١٩٣٠ أهم ما كتب في الموضوع ومن اهم اعماله أيضاً «فلسفة المال» ١٩٠٧.

سوفوكليس (٤٩١ - ٤٠٦ ق.م) Sophocles
واحد من أعظم كتاب التراچيديا اليونانيين واشتهر بمسرحيته «أوديب».

باروخ سبينوزا (١٦٣٢ - ١٦٧٧)
Spinoza, Baruch
فيلسوف هولندي. كان من أكبر القائلين بوحدة الوجود.

هنري ستندال (١٧٨٣ - ١٨٤٢) Stendal, Henri
روائي فرنسي. أشهر أعماله «الأحمر والأسود».

چون شتاينبك (١٩٠٢ - ١٩٦٨)
Steinbeck, John
روائي أمريكي تميزت أعماله بالواقعية، منح جائزة نوبل ١٩٦٢.

ليو تولستوي (١٨٢٨ - ١٩١٠) Tolstoy , Leo
روائي روسي شهير. أشهر أعماله «الحرب والسلام».

بول ڤاليرى (١٨٧١ - ١٩٤٥) Valéry, Paul
شاعر فرنسي. أحد أركان المدرسة الرمزية.

ڤرچينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١) Woolf, Virginia
روائية انجليزية من كتاب تيار الوعي أشهر رواياتها «مسز دالواي».

إيودورا ويلتى (١٩٠٧ -) Welty, Eudora
قاصة أمريكية أشهر أعمالها مجموعة قصص بعنوان «التفاحات الذهبية» ١٩٤٩.

إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) Zola, Emile
روائي فرنسي، رائد المدرسة الطبيعية. أشهرأعماله «جرمينال» و«الأرض».

❖

المساهمون في هذا الكتاب

تزفيتان تودوروف (١٩٣٠ –) Tezvetan Todorov

واحد من النقاد البنيويين الفرنسيين— اهتم بجمع أعمال الشكلانيين الروس وترجمتها ونشرها بالفرنسية.أهم مؤلفاته «الفانتاستيك: مقاربة بنيوية لنوع أدبي» و«شعرية النثر» ترجمت بعض مؤلفاته إلى العربية

توني بينيت Tony Bennett

ناقد أمريكي. من المهتمين بالنظرية الأدبية الماركسية وعلاقتها بالنظريات الأخرى. أهم مؤلفاته «الشكلية والماركسية»

جوناثان كلَر () Jonathan Culler

واحد من الباحثين الكبار المهتمين بالبنيوية وما بعد البنيوية. أهم مؤلفاته «البويطيقا البنيوية» ١٩٧٥ و«ملاحقة العلامات» ١٩٨١.

توماس كنْت () Thomas Kent

واحد من دارسي نظرية النوع.. نشر كتاباً بالإنجليزية حول نظرية النوع، كما نشر مجموعة من المقالات حول نفس الموضوع.

شارلز ماي () Charles May

يدّرس في جامعة كاليفورنيا. نشر مايزيد على عشرين مقالاً عن القصة القصيرة منذ ١٩٤٥ حتى الآن. وهو محرر الكتاب الهام «نظريات القصة القصيرة».

رالف كوهن () Ralph Cohen

ناقد أمريكي. من المهتمين بالنظرية الأدبية المعاصرة. ومحرر لأكثر من كتاب حول هذا الموضوع. نشر مجموعة هامة من المقالات حول نظرية النوع.

روبرت لوشر () Robert Laucher

عضو في هيئة تحرير دورية «هنري جيمس». نشر مقالات في الأدب الأمريكي. ومنذ أن حصل على الدكتوراة عام ١٩٨٤ حول «متوالية القصة القصيرة الإقليمية في أمريكا» وهو يواصل الاهتمام بنفس الموضوع

روبرت شولز () Robert Scholes

واحد من نقاد القص المعروفين. يشرف على دورية «الرواية» منذ ١٩٦٩. أهم مؤلفاته «طبيعة السرد» ١٩٦٦ بالاشتراك مع روبرت كيلوجو «البنيوية في الأدب» ١٩٧٤.

لوسيان جولدمان (١٩١٣ – ١٩٧٠)
Lucien Goldmann

ناقد فرنسي تزعم منهجاً نقدياً عرف باسم «البنوية التكوينية» يجمع بين عناصر من البنيوية والماركسية. وهو واحد من رواد علم اجتماع الرواية. أهم كتبه «الإله الخفي» و«نحو علم اجتماع للرواية».

ميشيل فوكو (١٩٢٧ – ١٩٨٤) Michel Foucault

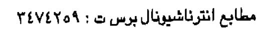
واحد من نقاد مابعد الحداثة. كان من أكثر المفكرين تأثيراً في الدوائر الثقافية الفرنسية والعالمية. وكان لأعماله في مجال الفلسفة، والتاريخ، والنقد الأدبي أثر هائل. وهو يجمع بين هده الفروع المعرفية محاولاً دراسة الخطاب وتصنيفه، وهذا هو موضوعه الرئيسي. ترجمت أكثر كتبه إلى العربية.

والتريد () Walter Reed

يعمل في جامعة تكساس. عضو في جمعية «تاريخ الرواية التي تدرس الآن أعمالاً مثل «دون كيشوت» و«روايات الشطار» نشر كتاباً بعنوان «تأملات حول البطل» عن البطل الرومانتيكي في قصص القرن التاسع عشر.

المحتويات

❖


مطابع انترناشيونال برس ت : ٣٤٧٤٢٥٩

دراسات ثقافية أجنبية

دار شرقيات

صدر في هذه السلسلة

مدخل إلى الأدب العجائبي / تزفيتان تودوروف

الوضع ما بعد الحداثي / جان - فرانسوا ليوتار

مجتمع الفرجة / جي ديبور

تاريخ القرصنة البحرية / ياتسيك ماخوفسكي

الاغتراب / ريتشارد شاخت

حدود حرية التعبير / ماريانا سناج

أزمة منتصف العمر / إيدا لوشان

كبش الفداء / رينيه جيرار

مدخل إلى الشعر الشفاهي / بول زمتور

نشوء الرواية / إيان واط

الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث في مصر الشام

/ ز. ا. ليفين